Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle ("Sapienza Univ. di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Univ. di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani ("Sapienza Univ. di Roma"), Giorgio Patrizi (Univ. degli Studi del Molise), Paolo Procaccioli (Univ. della Tuscia), Giuseppe Traina (Univ. degli Studi di Catania-sede di Ragusa)

Rivista scientifica Area 10 ANVUR - Classe A Settore concorsuale 10/F4

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale e redazione testi: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno II, fasc. 4 (10), 26 agosto 2016

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Il coordinamento delle politiche sul turismo, di Domenico Panetta……..….. p. 7

Filologia ……..…..…..…… p. 9

Altri libertini *di Pier Vittorio Tondelli: una nuova proposta di edizione critica*, di Pierangelo Milano ……...…. p. 11

Abstract: *Pierangelo Milano, comparing the various editions already published of the novel written by Tondelli and intitled* Altri libertini, *formulates a new critical edition proposal that does not take into account the last review conducted by the author in the terminal phase of his life, dominated by the illness that led to his death.*

Letture critiche ……..…… p. 41

La democrazia e la natura dello pseudoconcetto, di Francesco Postorino …...…. p. 43

Abstract: *To understand the relationship between Croce and the theme of democracy/equality must be analyzed his "religious", "philosophic" and "scientific" point of view. In the first case, democracy is rejected because it is considered as an anti-vital and mathematical situation; in the second case, is consolidated the transcendental validity of the four categories of the Spirit that coincides with the synthetic language of history and hence at this point the principle of equality is rejected; while scientifically, the democracy of Enlightment, kept in the pseudoconcept dimension, gains a problematic reaction and only with these premises it can secure an alliance with the constitutional liberalism.*

Lo storicismo di Croce e la morte della metafisica: intervista a Marcello Mustè, di Francesco Postorino ……..…. p. 58

Abstract: *Marcello Mustè, in this interview, asserts that Croce has contributed in decisive way to extend the Italian culture to the most important European schools of thought. Determined opponent of the metaphysics, he has developed an original theory of the political liberalism that could offer even today some valuable and stimulating responses. According to the researcher, the actionists and the disciple Carlo Antoni can't exceed his strong historicist message.*

Lo «scandalo» liberale e i nemici della vita: intervista a Giancristiano Desiderio, di Francesco Postorino…… p. 69

Abstract: *Croce brings every metaphysical variant into question: the ancients' transcendence, the Jacobin vice, the Positivism and the philosophies of history. Croce's intellectual function is incompatible with the enemies of freedom, and reveals itself such as a «scandal» that, according to Giancristiano Desiderio, can't be «taught» in the strict environment of the academies.*

L'Italia dopo la lotta di classe. Appunti sul cinema italiano della crisi, di Salvatore Cingari……...……..…. p. 77

Abstract: *The essay deals with the sociopolitical content of four recent Italian films:* Tutta la vita davanti *and* Capitale umano *by Paolo Virzì,* L'industriale *by Giuliano Montaldo and* Terraferma *by Emanuele Crialese. These four stories focus on the economical crisis and its strong social impact. The issues at stake are social inequality, the growing job insecurity, the society of the spettacle and xenophobia.*

Sulla genesi di Panorama*: intervista a Tommaso Pincio*, di Franco Zangrilli..…. p. 93

Abstract: *In this interview, Tommaso Pincio reveals to the italian critic Franco Zangrilli why he started to write his novel intitled* Panorama *and what the Internet means for him and for the present world.*

Pincio e il mondo di carta, di Franco Zangrilli…….…. p. 98

Abstract: *After the interview to the author of the novel intitled* Panorama*, Franco Zangrilli analyzes the novel and describes the principal characters and the interior world of Tommaso Pincio, by his point of view.*

Eduardo Galeano: la lotta con le parole e col silenzio, di Sebastiano Triulzi..... p. 120

Abstract: *A long and happy encounter in three times with Edouardo Galeano, the writer who struggle with the words and silence. It comes out a strong portrait of him.*

Inediti e traduzione ……...…. p. 157

Carlo Antoni. Un filosofo liberista*: un'anticipazione*, di Francesco Postorino.... p. 159

Abstract: *Carlo Antoni's aesthetic theory replies with idealistic feeling to the historical darkness of the contemporary utilitarianism. The artist-child, considerably different from Nietzsche's «naive child», observes with innocence a world trapped by now in the «It's said» and in the capitalist consumerism. Antoni, recovering the Croce's proposition, restores the creative language of art. We present a few pages from the latest book by Francesco Postorino intitled* Carlo Antoni. Un filosofo liberista*, to be published in September by publisher Rubbettino.*

Ombre dal tempo e dall'esilio. *Passione e politica nella poesia di Antonio Arévalo*, di Matteo Lefèvre …….....…….…...… p. 167

Abstract: *In these pages we present a brief profile and a poetry anthology of the Chilean writer Antonio Arévalo. Arrived in Italy from Chile in the mid-seventies, after the advent of the Pinochet dictatorship, he stood out from the start in the South American context of intellectual emigration in Europe. He has promoted also many exhibitions at the Venice Biennale, but he has always fed his poetic vocation. The result is an interesting entry in the panorama of contemporary Latin American poetry.*

Para una cartografía de la materia. La poesía de Annalisa Manstretta en español, di Carmen Leonor Ferro…….....…….…...… p. 188

Abstract: Con questa selezione di poesie di Annalisa Manstretta tradotte in spagnolo, si vuole sottolineare il tentativo dell'autrice di dire le cose, di descrivere la luce, le forme, il mondo che la circonda tramite l'uso di parametri intensamente fisici. Con i testi scelti, tratti dalla raccolta *Il sole visto di lato*, si evidenzia come la Manstretta invochi il "vedere" come strumento per svelare un mondo di solito nascosto all'occhio distratto dello spettatore.

Recensioni …….…….....…. p. 205

LIBRI

Quando parlavamo con i morti di Mariana Enriquez e *Serpenti* di Daniel Krupa, di Claudio Morandini……..…..…..….. p. 207

Lessico crociano, a cura di R. Peluso*:* voce *Democrazia* di Francesco Postorino, di Paolo Protopapa……..……..…..... p. 210

Contatti ……..... p. 213

Gerenza ……..... p. 215

Editoriale

di Domenico Panetta

Il coordinamento delle politiche sul turismo

Vi sono paesi, e il nostro è da annoverare fra questi, che ricavano dal turismo risorse cospicue, anche se - a ragione - resta diffusa la convinzione che le potenzialità esistenti non siano, in Italia, pienamente sfruttate.

Pur assistendo al continuo incremento delle attività direttamente o indirettamente collegabili alla mobilità delle persone sul nostro territorio, infatti, restiamo spesso insoddisfatti dei risultati conseguiti e amareggiati per non aver ottenuto di più. Ma ovviamente non basta solo lamentarsi delle inefficienze riscontrate e occorre pensare ai possibili rimedi.

Il nostro paese che, nel 1970, aveva raggiunto in Europa un primato nella crescita settoriale, si trova oggi retrocesso al quinto posto, dopo Francia, Spagna, Portogallo e Grecia, e non s'intravedono all'orizzonte svolte convincenti. Eppure, come ben sappiamo, si tratta di una nazione che può vantare il primato mondiale per patrimonio storico-culturale e per svariati altri richiami, non ultimi quelli del turismo religioso, artistico, paesaggistico, enogastronomico *etc*.

Osservando attentamente le cifre disponibili e comparando i dati in nostro possesso, possiamo concludere che il turismo in Italia, pur crescendo attualmente del 4,4% annuo, registra una percentuale inferiore a quella della crescita di altri paesi europei come Grecia, Spagna, ma anche della Scandinavia, che per una serie di condizioni favorevoli procedono in modo più spedito del nostro sulla strada dello sviluppo.

Per il soggiorno in Italia italiani e stranieri scelgono, tra le altre, soprattutto località di mare, per quanto la meta più gettonata quest'anno sia il Lago di Garda, con la possibilità di visitare le città vicine come Verona, di beneficiare delle terme di Sirmione e di recarsi a Gardaland. Tra le spiagge italiane, le più amate sono quelle della Sardegna, specie se si tratta della Costa Smeralda, di San Teodoro, Santa Teresa di Gallura e Villasimius; seguono la Sicilia (in particolare, San Vito Lo Capo, in provincia di Trapani); Napoli, con le isole di Capri, Ischia e Procida e la Costiera amalfitana; per quanto riguarda la Puglia, le mete più ambite sono Gallipoli, Porto Cesareo, Ostuni, Polignano a Mare e il Salento in genere; poi, la Liguria delle Cinque Terre, la Versilia, varie località pontine, la Calabria Jonica *etc*., zone tutte che si vanno sempre più arricchendo di strutture ricettive dotate di svariati confort e molteplici servizi decenni fa appannaggio solo del turismo di lusso.

Nonostante ciò, quello che attualmente appare inadeguato è soprattutto il coordinamento delle politiche turistiche che gli assetti normativi e legislativi esistenti non aiutano a crescere, politiche che vanno tutte profondamente ripensate per incrementare le occasioni di reddito e favorire al meglio le ricadute sul sistema produttivo complessivo e sull'occupazione.

Uno sguardo più attento a quanto sta avvenendo nel mondo del turismo ci dovrebbe, poi, indurre a ripensare alla radici il rapporto esistente fra beni patrimoniali e beni demaniali per evitare che l'abbandono delle terre in corso in molte aree si trasformi in un ulteriore ampliamento delle rendite parassitarie e - peggio - in degrado, il che non va tollerato: ciò impoverirebbe ulteriormente il sistema paese e, di conseguenza, le disponibilità di ciascuno di noi.

La scommessa sul turismo può, dunque, essere vincente solo se si preparano le condizioni per vincerla, cioè se si lavora - anche a livello politico - nell'ottica di valorizzare ed esaltare tutte le potenzialità del sistema, guidandolo verso concreti obiettivi di crescita e di potenziamento.

Filologia

In questa sezione si pubblicheranno articoli relativi a questioni filologiche ed edizioni, accertate filologicamente ed eventualmente corredate di note, di testi in italiano (specie dal Quattrocento in poi) o del tutto inediti o sinora non correttamente editi e adeguatamente studiati: la serietà del lavoro di ricostruzione del testo si accompagnerà, laddove fosse necessario o opportuno, a tentativi di interpretazione critica o a riletture aggiornate, sulla base delle nuove acquisizioni.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettore: 10/F
Settori scientifico-disciplinari:
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli: una nuova proposta di edizione critica

Pubblicato per la prima volta dalla casa editrice Feltrinelli nel 1980, il romanzo a episodi *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli divenne immediatamente un controverso caso letterario. Per le espressioni blasfeme e il turpiloquio presenti nel testo, subì un sequestro con relativo processo per oscenità, svoltosi nel tribunale di Mondovì, in provincia di Cuneo, da cui l'autore uscì assolto con formula piena.

L'opera fu presentata dalla maggior parte della critica e dalla stessa Feltrinelli con l'etichetta di «ritratto generazionale». Protagonista è tutta una fauna giovanile emiliana, anni '70, che rifiuta la politicizzazione estrema prodotta in quel periodo storico per approdare a un libertinaggio eversivo. I libertini di Tondelli, appunto, non si sentono compresi e accettati dal contesto sociale in cui vivono, e ciò scatena in loro un sentimento di solitudine e di vuoto esistenziale che essi provano a colmare col viaggio – o, per meglio dire, fuggendo dalla realtà di provincia in cui sono relegati –, con l'assunzione di alcol e droghe, e col sesso: in definitiva, in genere con atteggiamenti autodistruttivi.

Prima di morire, sfiancato dalle sofferenze dovute alla malattia che aveva contratto, cioè l'Aids, Tondelli, avendo assunto una posizione di estrema vicinanza ai dettami della Chiesa cattolica, appronta una parziale revisione, in senso "morale", del testo.

In questa sede ci occuperemo di analizzare le principali edizioni di *Altri libertini*, ovvero quelle pubblicate dalla casa editrice Feltrinelli e dalla Bompiani, che, come si vedrà, si differenziano l'una dall'altra in modo più o meno evidente. Lasceremo da parte l'edizione Euroclub e tutte quelle straniere.

Feltrinelli

Inizieremo con l'osservazione delle diverse edizioni della Feltrinelli. La prima è quella uscita nel gennaio 1980 per la collana «I Narratori» (che d'ora in poi chiameremo **F**). In copertina presenta una foto fortemente emblematica di Sven Simon dell'Agenzia Grazia Neri di Milano, che, aprendo nel 1966, è stata la prima agenzia fotografica italiana (ha cessato l'attività nel 2009). Lo scatto ritrae una coppia di ragazzi a bordo strada, uno accasciato a terra – non è chiaro se si tratti di un uomo o una donna, ma, probabilmente, è una ragazza bionda – e l'altro in piedi, di spalle, che tiene in mano un cartello con la scritta «*München*». Sullo sfondo, si avvista il muso di un camion che si avvicina. I due autostoppisti, in abiti trasandati, che cercano di viaggiare verso Nord richiamano quella voglia costante di partire dei personaggi del libro, per scappare dal vuoto della loro esistenza o da un contesto in cui non si sentono pienamente accettati.

F presenta anche una misteriosa dedica «a Rosanna» che anticipa il testo e si conclude con dei *Titoli di coda* in cui Tondelli elenca in modo semiserio tutta una serie di personaggi e luoghi che avevano ispirato l'opera o che, in qualche modo, ne costituivano il *background*:

L'Art Director ha suggerito, assistito, apostrofato e supervisionato; Alberto Arbasino ha tracciato poetiche da cinebrivido ne *L'Anonimo Lombardo*, Gianni Celati incantevoli trame in *Lunario del Paradiso*, Michail Bachtin ottimi, davvero ottimi trip sul Romanzo Polifonico. *Doctor Piffo* ha fornito gentilmente i testi di Wyatt, Drake, Cohen, Buckley, Reed, Glenmore, Cockburn anche per precedenti esibizioni letterarie; pure *Doctor Bloogie* e Miriam Verrini l'hanno fatto. Giovanni Boni, Nadia Pazzaglia, Lucia Vacchiano hanno mantenuto a whisky e cognac e Sip e grande affetto nelle fughe a Milano, Annalaura Crisigiovanni in quelle bolognesi, Giorgio Bonacini ha stupendamente fatto il tifo, anche Celestino Pantaleoni l'ha fatto con Grazia Veroni e Vanna Gelosini. La banda matta del *Simposio Differante* ha reso mondana ed engagée la sopravvivenza a Correggio Emilia, l'hanno musicata i suonatori del *Giambattista Vico*, poi addolcita Fausta Casarini e Gualtiero Rocco Gualdi, astrologata Ginevra Tenerini, resa chiassosa e divertente gli amici della panchina e del *Covo Number Two* e di *Pace Agreste* e anche quelli che non devo! Nominare perché hanno lavoro fisso e obblighi sociali e non si possono sputtanare così per gioco letterario. La *Libreria del Teatro* di Reggio Emilia ha poi fornito volumi introvabili a buon prezzo, la Regione Emilia-Romagna invece la Scenografia, gli Arredi e il Guardaroba, associati Ente Turismo, Consorzi e Lega delle Osterie. Grazie a tutti quanti, grazie anche a chi non ricordo qui che ahimè lo spazio a nostra disposizione è terminato[1].

[1] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980, coll. «I Narratori», pp. 197-98.

A quanto pare, ad Alberto Arbasino non piacque molto di essere citato in quelle righe[2]. Poi, i due si chiarirono e instaurarono un rapporto di stima reciproca, tanto che lo scrittore di Voghera, in una serata per gli ottant'anni e la presentazione di due «Meridiani» al teatro Franco Parenti di Milano, lo definì suo erede[3].

La Feltrinelli approntò un'altra edizione per la collana «Universale Economica» (che chiameremo **FE**), che venne pubblicata nel mese di giugno del 1987: fino al novembre del 2013 si contano ventitré ristampe. La copertina non è più quella di **F**: qui, abbiamo un particolare dello "Zeitgeist Painting #4" di David Salle

[2] In una lettera non datata – ma presumibilmente scritta nel febbraio 1980 – Tondelli gli scrive: «Gentilissimo dott. Arbasino, dispiace sinceramente che nell'articolo di lancio di *Altri libertini*, apparso sull'Espresso il 4 u.s. sia stata citata la sua opera con la solita leggerezza e vacuità che caratterizza questo modo barbaro di parlare di letteratura. Dispiace soprattutto il fatto, come ho saputo da un incontro con la Sig. Morino, che lei se ne sia seccato. Le scrivo quindi per chiarire la ragione di queste citazioni, almeno per ciò che mi riguarda. Innanzitutto ho sempre tenuto a sottolineare nei brevi incontri con i cronisti che questo libro non nasce ovviamente dal nulla ma è stato maturato su alcuni testi di cui non ho mai nascosto il mio profondo innamoramento. Così quando mi hanno chiesto di citare una specie di "linea" o "tendenza" a cui mi sono rifatto ho sempre detto che tutto è partito dai racconti delle *Piccole vacanze* studiati attraverso la loro riflessione interna e cioè *L'Anonimo Lombardo*. Ho sempre creduto che bisognasse partire da lì, che per un giovane la migliore palestra fosse proprio l'esercizio di quelle incontenibili e lucidissime poetiche espresse nelle lettere dell'*Anonimo* e in un certo senso "dimostrate" in alcuni racconti delle *Piccole vacanze*: il trip della poetica del "sale sulla ferita", dell'andare dentro alle storie e alla realtà senza reticenze piccolo-borghesi; l'ossessione per un linguaggio reale e una comunicazione affettiva e cioè "inventare sulla pagina il SOUND del linguaggio parlato" che riporta naturalmente al grande blocco della *Letteratura Emotiva* di Céline o della *Literature of Power* di De Quincey; l'amore per le trame e l'intreccio e il "tutto raccontabile" (tu prova a sottoporre un qualsiasi racconto del genere alla prova del fuoco, provati a riassumerlo…) il rispetto per l'autonomia dei personaggi fatti di sangue e vibrazioni e intensità intime ("personaggi che si ricordano") personaggi come scatto di linguaggio emotivo, come cortocircuito di sound, personaggi come produzione immediata e costante di linguaggio emotivo, personaggi come rapsodie di un linguaggio che si muove, personaggi come derive discorsive nella corrente fluxus del linguaggio, personaggi e azioni ritmiche, personaggi in sostanza come condensazione mobile della scrittura emotiva. Tutto ciò l'ho imparato dall'Anonimo, studiandolo, riflettendoci, riscrivendolo, sezionandolo, divertendomi come un matto... Cosa dire poi del "racconto" come scelta di scansione del testo, come migliore tempo della scrittura emotiva? Anche questo è tutto nelle dichiarazioni dell'"Anonimo". Per questo mi sono sentito in dovere di citare nei "Titoli di coda" di *Altri libertini* il suo nome e quello del suo libro più bello (diciamo l'*Anonimo* del '59 così ci sono dentro tutti) in segno di riconoscenza e affetto e grande stima. Così io per parte mia continuo a sbandierare questi suoi testi gridando come un matto che bisogna ripartire tutti da lì, da quello stacco col neorealismo manierato per recuperare una nuova idea di letteratura che in sostanza in quelle pagine è già del tutto anticipata. Per questo mi stupisco di come anche critici avveduti non vadano al di là di una corretta stima per i libri che lei ha scritto, intorno al '55, quando nascevo io. Io dico che invece un po' di serietà e studio e apprendistato in quelle palestre farebbe girare il cervello a tutti un po' meglio, anche a questi che citando il suo nome non ne hanno capito assolutamente il perché»: P. V. TONDELLI, *Opere: romanzi, teatro, racconti*, Milano, Bompiani, 2000, coll. «Classici», pp. 1.119-20.

[3] Cfr. A. ARMANO, *Io e Tondelli, «due appartati e schivi»*, in «Domenica24» - «Il Sole 24 Ore» (http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-05-19/etondelli-appartati-schivi-confronto-154400.shtml), 23 maggio 2010 (ultima consultazione: 23 agosto 2016).

del 1982. Quest'edizione presenta ancora la dedica «a Rosanna», ma non i *Titoli di coda* che Tondelli aveva deciso di rimuovere.

Nel maggio 2005 la stessa casa editrice produsse un'edizione "vintage"[4] (che chiameremo **FV**). Questa si propone di riportare *in toto* tutte le caratteristiche della prima, anche se, come vedremo, con nessuna pretesa di tipo filologico. Se la copertina, la dedica e il testo, infatti, sono ugualmente presenti senza alcuna modifica – l'immagine di copertina è solo un po' più colorata e leggermente "migliorata" con Photoshop –, in **FV** mancano i *Titoli di coda*, che sarebbero stati necessari se l'intenzione fosse stata quella di recuperare la conformazione originaria del libro, ovvero quella di sei scene con un taglio cinematografico che naturalmente, proprio come in un film, si concludevano con dei titoli di coda finali.

FV delude lì dove avrebbe dovuto ricavare la propria ragion d'essere, cioè restituire fedelmente forma e contenuto del primo libro con tutto il proprio carico di pregi e difetti, a prescindere da cosa l'autore avesse deciso in seguito. C'è da aggiungere, poi, che, se si fosse voluto rispettare la volontà dell'autore, anche la dedica avrebbe dovuto essere cassata – della questione «a Rosanna» tratteremo specificatamente, in seguito – e, quindi, le scelte di chi ha curato questa versione di *Altri libertini* risultano non convincenti, anche se le volessimo vedere in un'ottica di rispetto dei desideri di Tondelli.

La morte di Tondelli e la critica postuma

Prima di analizzare l'edizione Bompiani (che chiameremo **B**), uscita più di vent'anni dopo **F**, riteniamo necessario aprire una parentesi su alcuni elementi rilevanti che aiuteranno a capire meglio quali siano state le modalità per cui, successivamente, si è arrivati a un'edizione come **B**.

Il primo evento decisivo è la morte di Pier Vittorio Tondelli, il 16 dicembre 1991. Egli era conscio della propria condizione già dall'estate dell'89, ovvero della propria sieropositività, che a quel tempo non annunciava solo l'avvento di una

[4] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2005, coll. «Vintage».

malattia, ma una condanna senza scampo. L'Aids, inoltre, data l'associazione con la comunità omosessuale per via della più facile trasmissione tramite rapporto anale, portava con sé anche un enorme fardello sociale di pettegolezzi, dicerie e brutture, soprattutto in un Paese come il nostro – e in una provincia come la nostra –, allora ancor più di adesso molto restio ad accettare questa "diversità" e a riconoscere le coppie dello stesso sesso.

Date queste circostanze, non ci si meraviglia più di tanto nel leggere dichiarazioni come quelle riportate in questo trafiletto su «La Stampa», il giorno successivo alla morte dell'autore:

> Tondelli era ammalato da tempo, «probabilmente di Aids», ha detto Franco Grillini, presidente dell'Arci Gay, l'associazione a cui lo scrittore era iscritto. Ma la madre di Tondelli ha smentito, precisando che «Pier Vittorio è morto per collasso cardio-circolatorio, dopo aver avuto una polmonite bilaterale». Grillini ha ricordato «l'amico, l'intelligente compagno di strada, un interprete forte del mondo omosessuale»[5].

Probabilmente, la madre non mentiva, non del tutto almeno. Com'è noto, infatti, l'HIV riduce le difese immunitarie e permette a diversi tipi di virus o malattie Aids-correlate di prendere il sopravvento. La donna, però, negava il collegamento col virus "africano", in quello che appare come l'estremo, disperato tentativo di difendere il buon nome del figlio e, di conseguenza, della famiglia tutta dall'"onta" da cui veniva ricoperta. Una visione tanto bigotta quanto comprensibile, visto il contesto di provenienza – con questo non vogliamo addurre alcuna giustificazione –, ma non di certo una novità: l'omosessualità di Tondelli era già stata motivo di burrasche familiari e chiacchiere di paese.

Prima di morire, secondo quanto viene narrato dai pochissimi che poterono accompagnarlo in quei suoi ultimi mesi, Tondelli visse una sorta di "ritorno" alla religione cattolica. Fulvio Panzeri, che Tondelli, proprio nel periodo della malattia, scelse come esecutore testamentario della propria eredità letteraria, racconta delle

[5] *Vittima dell'Aids? La madre smentisce*, in «La Stampa», 17 dicembre 1991.

sue ultime attività: la stesura di un nuovo progetto letterario – rimasto incompiuto – dal titolo *Sante messe*, la lettura della *Traduzione della Prima Lettera ai Corinti* di Giovanni Testori, l'ipotesi di nuovi destinatari per *Biglietti agli amici* e la revisione parziale di *Altri libertini* tesa, in modo particolare, all'eliminazione delle bestemmie presenti nel testo[6].

Ci colpisce molto l'immagine dell'uomo che, anche negli ultimi giorni di vita, con le forze rimastegli, cerca di votare se stesso e la sua opera alla salvezza ultraterrena e, nell'angoscia della fine incombente, di lasciare un ricordo diverso di sé. È soprattutto nel rispetto di questo sentimento che non intendiamo darci una risposta definitiva sui perché di questo cambiamento, per il quale, sicuramente, si potrebbero formulare diverse ipotesi: dal banale avvicinarsi del suo termine terreno, con il conseguente acuirsi della riflessione esistenziale, alle pressioni non indifferenti di familiari e amici cattolici, fino a un cambiamento, dovuto alla malattia, del suo sé biologico. In ogni caso, ci interessa soprattutto prendere atto di questa rivoluzione nel modo di pensare, e dunque di agire e scrivere, avvenuta in Tondelli. In realtà, a prescindere da ciò che è stato detto dopo, sappiamo con certezza che egli mai aveva messo da parte la propria religiosità, in perenne conflitto con la riprovazione, da parte della Chiesa romana, della sua condizione di omosessuale, e che, quindi, non si trattava affatto di un "ritorno", ma di uno "spostamento" dello stesso Tondelli verso un cattolicesimo più totalizzante, più restrittivo, più canonico. Tondelli, insomma, pur essendo sempre Tondelli, era una persona completamente diversa da quella, piena di carica sovversiva, che aveva scritto i sei episodi di *Altri libertini*.

Il secondo fatto importante è rappresentato dall'atteggiamento della stampa e della critica dopo la scomparsa dell'autore. Una parte rilevante di essa, infatti, ne ha trattato l'Opera unicamente in chiave religiosa, ricostruendo, a partire da questa, una biografia tutta volta verso la prospettiva di una piena conversione finale. Se un giornalista e scrittore come Nico Orengo, fine conoscitore di Tondelli, nel suo

[6] F. PANZERI, G. PICONE, P. V. TONDELLI, *Il mestiere di scrittore: un libro intervista*, Milano, Bompiani, 2001, p. 119.

coccodrillo su «La Stampa»[7] ne offriva un ritratto completo con tanto di scandali, successi e passioni, da *Altri libertini* a *Un weekend postmoderno*, per altri giornali e giornalisti più "vicini" a Correggio, allo scrittore e alla famiglia, la musica era decisamente diversa.

Lo storico quotidiano bolognese «Il Resto del Carlino» diede notizia del funerale di Tondelli il 18 dicembre, in un articolo di Pier Luigi Alberici dal titolo *L'addio a Tondelli "Il coraggio dei diversi"*[8]. La cosa più interessante di questo breve articolo è notare come sia inserito in una pagina che non ha nulla a che fare con l'argomento "letteratura". L'articolo principale è quello centrale, con titolo in grande *Macché malato, solo omosex*, e tratta della decisione dell'Oms di dichiarare l'omosessualità un tipo di condizione umana e, dunque, di eliminarla dall'indice delle malattie mentali. Sulla sinistra campeggia *Famosi e gay*, che lista un elenco di personaggi gay che, nella storia, hanno lasciato il segno: si fanno i nomi di Achille, Leonardo, Shakespeare e altri. In basso, al centro, *Aids, nuovo virus in agguato*, in cui si descrive la scoperta, in Africa, dell'HIV2, che ha un periodo più lungo di incubazione rispetto all'HIV1, e, *dulcis in fundo*, *Madonna s'infuria: "Non ho l'Aids"*, in cui il lettore viene informato che Madonna non ha mai contratto il virus.

L'articolo di Alberici dice poco dell'opera dell'autore correggese e si concentra fondamentalmente sull'avvicinamento alla religione di Tondelli nel corso dell'aggravarsi della sua malattia. Ne riportiamo qualche passaggio:

«Agli omosessuali aveva dato il coraggio, coi suoi scritti, di superare la loro falsa vergogna». Sono parole che fanno un certo effetto. Specialmente se pronunciate da un sacerdote, in un luogo sacro come la Basilica di San Quirino, a Correggio, a una quindicina di chilometri da Reggio, dove ieri pomeriggio si sono svolti i funerali dello scrittore Pier Vittorio Tondelli, ucciso dall'Aids a 36 anni. Ma don Pier Richez, padre spirituale dello scrittore, durante l'omelia ha tracciato pure il cammino religioso di Pier Vittorio Tondelli. «Un anno fa, sul lago di Garda, mi confidò di essere malato. La sua fede si ravvivò, lui che non aveva mai perso la speranza cristiana. Incominciò uno sviluppo che fu una grande ricchezza per noi che gli stavamo attorno. Mi chiese anche come si poteva pregare meglio e trovò ispirazione nel breviario 'Liturgia delle ore'». […] Il suono delle campane, le stesse che da ragazzino lo chiamavano all'oratorio, lo hanno accompagnato nel suo ultimo viaggio.

[7] N. ORENGO, *Tondelli, scandalo e tenerezza*, in «La Stampa», 17 dicembre 1991.
[8] P. L. ALBERICI, *L'addio a Tondelli «Il coraggio dei diversi»*, in «Il Resto del Carlino», 18 dicembre 1991.

Forse, solo un'approfondita analisi semiotica potrebbe delucidare meglio il significato di questo codice di articoli accostati sulla pagina e il messaggio finale che voleva trasmettere il giornale, giustapponendoli. Ciò che importa di più, forse, è il messaggio principe del pezzo di Alberici: *Tondelli si è convertito*.

Due sono i critici letterari il cui lavoro è stato, nel bene o nel male, determinante nel restituire una precisa immagine di Pier Vittorio Tondelli: Antonio Spadaro e Fulvio Panzeri. Enos Rota – amico correggese di Tondelli – ci ha raccontato: «Sono degli anni che la famiglia, il mio Comune, l'esecutore testamentario e anche Spadaro – prima erano una trinità, dopo si è aggiunto anche Spadaro – hanno proprio stravolto la sua figura: l'hanno messo come un santino, su un altare da venerare, e non è proprio così».

Antonio Spadaro: gesuita, scrittore e teologo, attuale direttore della rivista «La Civiltà Cattolica». I suoi contributi scritti riguardano, soprattutto, la letteratura, il cinema, la musica, le tecnologie applicate in campo umanistico e, naturalmente, la religione. Tra gli autori di cui si è occupato con maggiore attenzione c'è, appunto, Tondelli. Ricordiamo un piccolo saggio di Spadaro pubblicato nel '95 su «La Civiltà Cattolica», quando ne era ancora solo un saltuario collaboratore: *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*[9]. A questo seguì un libro, uscito nel 1999, dal titolo: *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*[10].

In questi lavori viene presentata una visione di un Tondelli votato alla spasmodica ricerca di religiosità – innegabilmente, seppur a suo modo, presente –, escludendo i suoi temi più scomodi: l'omosessualità *in primis*, il conflitto con la società e la Chiesa per via di questa sua condizione di "diverso" e il rapporto amore-odio con Correggio, cittadina in cui non si sentì, per molto tempo, capito e da cui volle scappar via a più riprese. Non c'è da stupirsi, poi, se del tema dell'omosessualità, come ci informa il già citato Enos Rota, «non si è parlato in

[9] A. SPADARO, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in «La Civiltà Cattolica», quaderno 3.487, 1995, pp. 30-43.
[10] A. SPADARO, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1999.

vent'anni di "Giornate Tondelliane"»[11], manifestazioni di cui Spadaro è esimio rappresentante e nelle quali è quasi sempre ospite.

Veniamo, infine, a Fulvio Panzeri, cattolico giornalista del quotidiano «L'Avvenire», critico letterario nonché esecutore testamentario dell'Opera tondelliana. I due si conobbero nel 1989; Panzeri racconta così le circostanze che portarono al loro incontro:

> Nei primi mesi del 1989 l'editore Massimo Canalini dell'editrice Transeuropa di Ancona avanzò l'idea di un progetto che denominammo "Nuova narrativa italiana". Nelle intenzioni, voleva proporsi come un under 25 della giovane critica, anche se coloro a cui aveva chiesto la disponibilità avevano tutti passato i trent'anni. […] Si voleva accentrare l'attenzione sulle esperienze dei primi anni Ottanta, sul boom dell'85, sui vari casi letterari o presunti tali, sulle modificazioni del rapporto tra critica e informazione, sulla spettacolarizzazione e sulla creazione del "fenomeno editoriale" nel lancio dei nuovi romanzi […] Ci trovammo con Generoso Picone, Massimo Canalini, Gianfranco Colombo e Roberto Ferrucci a Bologna – mancavano Marino Sinibaldi e Filippo La Porta – una domenica di fine maggio per discutere la bozza e per organizzare le prospettive d'intervento di ognuno, ma anche la conduzione delle interviste. Fu naturale definire gli "accoppiamenti giudiziosi", se vogliamo dirla alla Gadda, valutati sì per affinità, ma anche per possibilità pratica. Picone confermò la sua disponibilità per Palandri. A me dissero più o meno: "Tu potresti fare Tondelli, sta a Milano, non hai bisogno di spostarti". Obiettai che mi andava bene, che era uno scrittore che avevo sempre seguito, ma non lo conoscevo affatto personalmente, anzi avevo un certo imbarazzo… Forse perché di lui mi ero creato (i rotocalchi di cultura…) una certa immagine ambivalente […] Telefonai anche a Tondelli e fissammo un appuntamento sul finire di luglio. Lo incontrai in una calda giornata milanese, nella casa di via Abbadesse, non poco lontano dalla Stazione Centrale o, in altra direzione, dalla fermata di Gioia della linea verde della metropolitana[12].

Il progetto "Nuova narrativa italiana" si realizzò più tardi del previsto e in una forma leggermente differente. Ne nacque *Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, a cura, oltre che di Fulvio Panzeri, anche di Generoso Picone, e pubblicato prima da Transeuropa nel 1994, poi da Theoria nel 1997 e, infine, da Bompiani nel 2001. Panzeri, poi, collaborò con Tondelli all'uscita di *Un weekend postmoderno*, raccolta di tutti i suoi articoli pubblicati su quotidiani e riviste negli anni Ottanta[13].

---

[11] Le Giornate Tondelliane sono, appunto, giornate dedicate a Pier Vittorio Tondelli in cui si organizzano svariate manifestazioni per ricordalo e approfondire la sua Opera. Esse ricorrono ogni dicembre, a Correggio, attorno all'anniversario della sua morte.

[12] F. PANZERI, *Naturale altro*, in «Panta», n. 9, 1992, pp. 343-46.

[13] Panzeri racconta: «Era un lavoro difficile. Dopo la catalogazione ci trovammo con mille pagine di computer da rivedere, correggere, tagliare. Il termine di consegna all'editore era fissato per metà settembre, ma credevo che avremmo potuto anche sforare. Per lui invece sembrava una questione d'importanza capitale

Nonostante ciò, stando a quanto ci ha raccontato Enos Rota in un'intervista, in realtà, la scelta di Tondelli di affidarsi a Panzeri come esecutore testamentario fu obbligata dalle circostanze. Riportiamo le testuali parole del nostro dialogo con Rota:

Purtroppo, quello di affidarsi a Panzeri è stato uno degli errori più grossi di Tondelli. Però, lo capisco: a tre mesi dalla sua morte, d'altri, c'era solo Flippo Betto, che era alcolizzato, e lui non s'è fidato a lasciargli l'eredità letteraria. Tant'è vero che, dopo la morte di Pier, Betto è stato ricoverato tre anni per intossicazione in una clinica, ed è morto poco tempo fa per un'overdose, a Palmanova in provincia di Udine. Tondelli avrà pensato: "Be', mi fido di più di un giornalista dell'«Avvenire»", di cui però non aveva una gran stima. So bene come lo definiva.

Non immaginavo che Tondelli avesse così poca considerazione di Panzeri.

No, non l'aveva. Poi lui l'ha conosciuto nell'ultimo anno della malattia, a Milano, che era un periodo tutto particolare – capirai, la sfiga totale. Tondelli che era uno allegro, buffo, che creava delle situazioni divertenti, goduriose, da "Pao Pao" (*ride*), era ormai due anni che era a conoscenza della sua sieropositività, e loro si sono conosciuti solo lì, mettendo a posto *Un Weekend Postmoderno*. Per Tondelli, ha anche una conoscenza finale parziale, tant'è che Panzeri "frigge" perché non è presente tra i destinatari dei *Biglietti agli amici*.

Il giorno seguente la scomparsa di Tondelli, su «L'Avvenire» uscì un articolo di Panzeri in onore dell'amico: *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la redenzione*[14]. Trattasi del ricordo, pieno di dolore, del critico, che sfocia nell'elogio del «ritorno» al cristianesimo di Tondelli, in cui si narrano i suoi ultimi mesi di vita passati nel «silenzio», ricercato a «glorificazione della propria croce, consacrata al volere di Dio, alla sua infinita bontà». Racconta Panzeri di un Tondelli alla ricerca del perdono, in «cammino verso la "santità"». Così, *ex abrupto*, dal 16 dicembre 1991, tutta l'Opera dello scrittore correggese si fece Opera intrisa di religiosità «costante sotterranea, segreta, la quale svela i connotati, le ragioni, le nostalgie di una disperazione espressa a più livelli».

---

finire in tempo. Non capivo. Dopo, ho capito. Dopo, mi sono reso conto che lui ha creduto che io sapessi, che avessi intuito. Invece no. Non capivo perché fosse così debole e facile a stancarsi. Perché non si prendesse una vacanza per riposare, anziché restare in quel forno milanese a invidiare gli amici che tornavano abbronzati dai viaggi e presto ripartivano lasciandolo a lottare con le pagine da sfoltire, le notti insonni, i riposi pomeridiani interrotti dalle grida dei vicini, le mille piccole arrabbiature che coprivano la grande rabbia di chi da un anno, dall'estate del '89, conosceva la sua condizione di uomo a breve termine»: G. ROMAGNOLI, *Tondelli. Weekend ai confini della notte*, in «La Stampa», 6 settembre 1993.

[14] F. PANZERI, *Il sofferto cammino di uno scrittore verso la redenzione*, in «L'Avvenire», 17 dicembre 1991.

Insomma, Tondelli, per il proprio votarsi interamente a Dio sul finire della vita, divenne retroattivamente lo scrittore cattolico che, in realtà, non era stato. La sua dirompenza, la sua carica sovversiva e la sua letteratura aggressiva cominciarono, da quel giorno, a venire via via smorzate, placate, attutite.

Nello stesso articolo Panzeri scrisse:

È proprio in questa memoria che ha voluto lasciare l'ultima immagine, a nulla può servire il resto: la sua onestà, la sua fedeltà, si sono dimostrati totali, fino a voler, pur negli stenti, correggere i propri libri, in particolare *Altri libertini*, togliendo tutte quelle parole che potevano offendere il nome di Dio, proprio per lasciar di sé l'immagine di una purezza, di quella generosità che lo hanno sempre caratterizzato.

Nove anni dopo, questa revisione di *Altri libertini* sarebbe stata eretta a simbolo, divenendo la più profonda testimonianza di uno scrittore "redento", nell'Opera omnia pubblicata da Bompiani, a cura di Fulvio Panzeri.

Bompiani

Nel leggere queste sentenze durerà fatica a credere il leggitore, essere state scritte da quel Boccaccio, che in tanta furia di laidezze trascorse nelle pagine del Decamerone. Ma poniamo mente al morale cangiamento della vita di M. Francesco, e sarà tolto ogni dubbio, anzi torremo argomento, avere il medesimo scritto il libro delle donne illustri dopo il 1362, nel quale anno egli fu tornato a mente più pura dal P. Giocchino Ciani Certosino. Boccaccio menava i giorni a mò di persona solo del presente sollecita, e dava sciolta la briglia a sua libidine; e dipingendo nel Decamerone la varia natura degli uomini in varia condizione di vita, propinava ad altrui quel veleno, del quale avea corrotta la mente ed il cuore. Quando vicino a morte il Beato Pietroni Certosino uomo tutto di Dio, quasi confortato da superno volere, mandò per M. Boccaccio un confratello di lui P. Gioacchino Ciani, perché lo traesse di quella pozzanghera di vizî. Come il buon frate si fu al cospetto di Boccaccio, prendendo i modi di persona diputata da Dio, dissegli: sovrastagli prossima e miseranda fine, se non rimetteva dalle turpitudini, e dal trarre altrui in lussuria co' suoi scritti. Queste simili cose dicendo il frate, Messer Boccaccio fu colto da grandissimo spavento; e tanto fermò l'animo suo del divisamento di darsi a Dio, che forse in qualche convento avrebbe finiti i suoi giorni, se non l'avesse stornato l'amico di lui Petrarca. Se dunque in queste vite, o leggitore, tu vedi Boccaccio dar documenti di morale differenti da quelli del Decamerone, tienlo per convertito; e poni, essere stato scritto questo libro dopo il 1362, nel quale anno cangiata la mente dell'autore, questi cangiò anche foggia di scrivere[15].

[15] DONATO DA CASENTINO, *Volgarizzamento di Maestro Donato da Casentino dell'opera di Messer Boccaccio De Claris Mulieribus*, Napoli, Tip. dello Stabilimento dell'Ateneo, 1836.

Nel 1362, un monaco che si faceva chiamare Gioacchino Ciani arrivò a Certaldo, nella dimora di Boccaccio. Questi annunciò allo scrittore una morte imminente, invitandolo a pentirsi e a rinnegare i suoi scritti, sicché Boccaccio cadde in una profonda crisi religiosa. Avrebbe persino bruciato tutte le proprie opere – *in primis* il *Decameron* – se non fosse intervenuto Petrarca, suo amico, maestro e guida spirituale, che lo convinse del valore dei suoi scritti e della compatibilità tra fede e poesia e tra letteratura e religione.

Anche Tondelli, escludendo gli ultimi mesi della sua esistenza, era stato convinto della compatibilità della letteratura con la propria religione. Aveva anche affermato con forza, nel processo del 1981, la non-oscenità di *Altri libertini*, ribadendo l'importanza della profonda ricerca linguistica che ne stava alla base, la quale costituiva le fondamenta sociologiche di quel linguaggio «volutamente basso» che non faceva che riprodurre quello parlato da un certo numero di giovani in terra emiliana.

Bruno Casini – amico dello scrittore, e autore di *Tondelli e musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*[16] – racconta a Massimiliano Chiamenti di «un Tondelli degli ultimi mesi di vita "non più lui", ossessionato da manie religiose riflesse e confuse, irriconoscibile agli occhi degli amici di vecchia data»[17]. Purtroppo, nel momento di crisi più profonda, Tondelli, a differenza di Boccaccio, forse non ebbe la fortuna di trovare accanto a sé un amico della caratura intellettuale di Petrarca che lo rassicurasse, in un momento di estrema debolezza, in merito alla bontà della propria Opera. Possiamo ipotizzare, invece, che Panzeri – assieme a uomini di chiesa, familiari e amici cattolici che, da quello che sappiamo, ne caldeggiavano una "conversione" già da tempo – fomentò la sua paura delle fiamme eterne e della condanna divina, supportandone il desiderio di "bruciare" tutti quei passaggi che potevano risultare offensivi, ed elogiando, anche pubblicamente, il suo tentativo di salvarsi, distruggendo piccoli frammenti di un libro dall'enorme successo quale era

[16] B. CASINI, *Tondelli e musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.
[17] M. CHIAMENTI, *Scripta (cartacea) manent: varianti autografe in "Altri libertini" di Pier Vittorio Tondelli*, Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, www.tondelli.comune.correggio.re.it (ultima consultazione: 15 marzo 2016), p. 2.

stato *Altri libertini*. Le espressioni cassate – per la maggior parte bestemmie –, scritte allora - *absit iniuria verbo* - con l'intento mimetico che conosciamo, vennero sostituite o semplicemente eliminate.

Nel giugno 2000 uscì l'edizione Bompiani di tutte le opere di Tondelli, dal titolo *Opere. Romanzi, teatro, racconti* (**B**), seguita, l'anno successivo, da un altro massiccio volume che raccoglie la *non-fiction* dell'autore correggese: *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*. **B** appartiene alla collana «Classici» e rappresenta, almeno per la casa editrice milanese, l'ingresso di Tondelli nel novero dei grandi scrittori.

Il curatore, Panzeri, si pose l'ambizioso obiettivo di offrire al lettore una versione completa, *ne varietur*, di tutti gli scritti tondelliani, creando un'edizione che "facesse testo" e tramandasse un ricordo ben definito dell'autore. Purtroppo, questo lavoro imponente è stato effettuato, a nostro avviso, senza una corretta deontologia filologica, la cui mancanza ha prodotto, inevitabilmente, degli errori o lasciato dei vuoti significativi; motivo per cui riteniamo quest'edizione critica perfettibile.

Il volume consta di 58 pagine d'introduzione, 1.106 di testi e 118 di note al testo, fino a pagina 1.224. L'introduzione contiene anche un'utile cronologia della vita di Tondelli (pp. XXXI-LIII) e una nota generale all'edizione. Già in questa prima sezione troviamo, però, delle pecche: non scorgiamo, ad esempio, alcun riferimento alla vita privata dell'autore che potrebbe permettere al lettore di capire meglio tutta una serie di circostanze importanti che sicuramente si rifletterono nei testi. Per esempio, non troviamo alcun accenno al rapporto con la famiglia: neanche il ripudio subìto da Tondelli da parte del fratello Giulio. Eppure, la relazione tra Tondelli e i famigliari ha sicuramente avuto un'enorme influenza sulle opere dell'autore: pensiamo solo a *Camere separate*, il libro in cui il tema emerge con maggior impeto. Non si capisce bene se si tratti di una mancanza del curatore e se questi, dunque, abbia sottovalutato *in toto* quest'aspetto; oppure se si tratti di un'omissione volontaria. Facciamo fatica a credere, infatti, dati gli stretti rapporti tra Panzeri e la

famiglia Tondelli, che il curatore fosse all'oscuro di questi dettagli nient'affatto trascurabili.

Allo stesso modo, non v'è traccia del rapporto conflittuale con l'intera città di Correggio, per la quale Tondelli provava un sentimento ambivalente di amore-odio. Lo scrittore si era spesso rifugiato altrove, anche nella stessa scrittura, per scappare da quella piccola realtà che l'opprimeva. La decisione di non spendere una parola sull'argomento, oltre che decisamente infelice, appare menomante per una vera comprensione della vita e delle opere di Tondelli. La rappresentazione unidirezionale della piccola cittadina che funge da nido, culla e contesto di crescita per l'autore fino all'età adulta certamente non convincerà chi, di Tondelli, avrà letto anche solo qualche pagina. Egli si era sempre sentito "diverso" e, a Correggio, fatta eccezione per gli amici suoi più cari, non ebbe mai modo di gettare via le maschere che era costretto a indossare. Non si sentì mai compreso: questo è un dato di fatto.

Dalla suddetta introduzione, poi, non emerge nulla della vita sentimentale di Tondelli. Qualcuno potrebbe asserire che ciò non sia affatto necessario ai fini dello studio dei testi, ma questi ultimi sono pieni di amore e di storie che riguardano questa sfera del vivere. Inoltre, una conoscenza della vita privata dello scrittore potrebbe gettare nuova luce su determinati personaggi o riferimenti presenti nei suoi libri; in effetti, della vita privata di altri autori della letteratura italiana e straniera sappiamo tantissimo, ad esempio di d'Annunzio, Hemingway o Kafka, ritenendo tali conoscenze fondamentali per il loro studio. La completa assenza d'informazioni al riguardo potrebbe fuorviare il lettore, inducendolo a pensare a un personaggio completamente avulso dal mondo delle relazioni amorose e sessuali, a un casto asceta, il che di certo non era. Anche questa "sottovalutazione", più che una leggerezza del curatore, ci pare strumentale a evitare di parlare di uno dei temi portanti della narrazione tondelliana: l'omosessualità.

Nell'introduzione, i ragguagli sul tema sono sporadici. Avvistiamo solo tre richiami: nella descrizione di *Rimini*: «La scrittura cinematografica, il mondo della carta stampata, le trame del giallo e quelle di un "rosa", intuito in chiave

omosessuale, […] convivono e arricchiscono questo affresco balneare» (p. XI); nella descrizione di *Camere separate*: «Si potrebbe parlare di "romanzo di formazione" perché la lettura del libro nella sola ottica del romanzo d'amore (anche se eccessi nel senso di un "rosa" esasperato in chiave gay non mancano) risulta ormai riduttiva» (p. XXVII); e, infine, riportando un frammento inedito del 1981 che riguarda il suo rapporto con Dio, ritrovato tra le carte dell'autore, riusciamo appena a leggere: «Il mio amore frocio» (p. XXXV). Sicuramente troppo poco per quello che era stato definito «un interprete molto forte del mondo omosessuale»[18] da Franco Grillini, allora presidente dell'Arcigay, e che, nelle proprie storie, aveva quasi esclusivamente raccontato di amori omosessuali. Tali omissioni stupiscono ancora di più se consideriamo che Panzeri ha curato anche l'Opera omnia in tre volumi, per 5.187 pagine complessive, di Giovanni Testori[19], altro autore omosessuale e cattolico.

Infine, notiamo che, più in generale, nell'introduzione citata non si dà spazio a quelle vicende che caratterizzavano la vita quotidiana dell'autore e la cui conoscenza permetterebbe non solo di dipingerne un ritratto più completo, ma anche di collegare fatti, abitudini e persone reali a vicende e personaggi letterari. Citiamo ancora una testimonianza di Bruno Casini a Massimiliano Chiamenti per fornire un esempio chiarificatore:

> Mi racconta […] di una bella serata con Tondelli a Firenze, trascorsa prima a sentire il concerto entusiasmante dei *Tuxedomoon* (gruppo di sperimentazione *rock new-wave* di San Francisco) al *Tenax* di via Pratese, e poi conclusa in un piccolo *gay bar* di via de' Neri con tanto di peccaminosa *dark room* olezzante di *popper* (nitrito di amile legalmente in commercio che, inalato via naso, provoca alcuni secondi di euforia e di dilatazione dello sfintere anale). Un piccolo ma significativo episodio questo, una serata-tipo, che, pur appartenendo alla sfera della consueta quotidianità, può fornire un qualche *background* al personaggio di Leo, il protagonista di Camere separate (l'unico romanzo di Tondelli tradotto anche in inglese), che sa descrivere come un *insider*, per conoscenza e partecipazione diretta, le esperienze di un inebriante e dionisiaco concerto *rock* a Parigi (dove allude alla *gay band* inglese *Bronski Beat*, dato che nomina il brano "*I feel love*", una loro *cover* di grandissimo successo di una canzone di Donna Summer), e di un avventuroso incontro sadomaso (con l'immancabile inalazione di *popper*) in un localino *only-for-men* di Manhattan[20].

[18] Vedi nota n. 5.

[19] G. TESTORI, *Opere vol. 1 [1943, 1961]*, Milano, Bompiani, 1996, coll. «Classici»; ID., *Opere vol. 2 [1965, 1977]*, Milano, Bompiani, 1997, coll. «Classici»; ID., *Opere vol. 3 [1977, 1993]*, Milano, Bompiani, 2013, coll. «Classici».

[20] M. CHIAMENTI, *Scripta (cartacea) manent: varianti autografe in "Altri libertini" di Pier Vittorio Tondelli*,

Analisi delle varianti

Passando all'analisi delle varianti del volume, in **B** si adotta un ordine cronologico per la presentazione dei testi: di conseguenza *Altri libertini* è il primo della lista (pp. 3-144). Il curatore comunica la propria decisione di tener conto dell'ultima revisione, parziale, di Tondelli – senza mettere a conoscenza il lettore delle condizioni dell'autore al momento della stessa: «febbre, crisi di panico, scarsa lucidità»[21], che probabilmente inficerebbero la credibilità di qualsiasi tipo di testimonianza giuridica; Tondelli aveva anche perso la facoltà della parola – in due occasioni: nella *Nota all'edizione*[22] e nelle *Note ai testi*:

Lo scrittore, negli ultimi mesi di vita, ha approntato una revisione parziale del testo tesa a evidenziare errori e a modificare situazioni linguistiche all'interno dei racconti. La sua preoccupazione era di ordine "morale" e quindi tesa a rendere meno violento l'impatto delle bestemmie presenti nel testo. Diceva che non servivano e che non era giusto. La correzione è avvenuta su una copia dell'edizione economica di *Altri libertini* (terza edizione: gennaio 1991) con matite blu e rosse. Tondelli ha rivisto i primi due racconti *Postoristoro* e *Viaggio* [in realtà, si tratta di *Mimi e istrioni*: n. d. r.] e ha modificato non sostanzialmente il testo, apportandovi precisazioni e cambiando il lessico soprattutto nel senso di variare in alcuni casi, la bestemmia in turpiloquio. L'edizione del testo qui presentata, rispettando le volontà dell'autore, per quanto riguarda i primi due racconti, si adegua alle ultime correzioni apportate[23].

Presentiamo una nostra analisi delle varianti in **B** rispetto a **F**, avvalendoci anche della testimonianza del già citato Massimiliano Chiamenti, il quale ha potuto visionare l'edizione **FE** con le varianti autografe scritte a matita. Dunque, ogni riferimento a un'osservazione diretta di quel documento è implicitamente da collegare a Chiamenti stesso. Abbiamo deciso di confrontare **B** con **FE**, piuttosto che con **F**, sia perché il contenuto è lo stesso di **F** sia per uniformarci all'edizione utilizzata da Tondelli per le sue modifiche.

---

op. cit., p. 11.

[21] Ivi. p. 2.

[22] «Le opere sono proposte nell'ultima versione a stampa, salvo eventuali correzioni di refusi, presenti nella prima edizione. Per quanto riguarda *Altri libertini*, nei primi due racconti, *Postoristoro* e *Viaggio* [*sic*, in realtà, si tratta di "Mimi e istrioni"] il testo è stato adeguato alle modifiche e correzioni proposte dall'autore, come indicato nella relativa nota al testo»: P. V. TONDELLI, *Opere: romanzi, teatro, racconti*, op. cit., p. LVI.

[23] Ivi, p. 1.135.

Per la lettura sono necessarie alcune indicazioni:

- Il titoletto (es. ***Postoristoro***) designa l'episodio da cui sono tratte le varianti.
- Riportiamo la lezione di **FE** seguita dalla quella di **B**: es. veloci intorno (p. 10) / veloci (p. 6).
- Tutte le varianti sono numerate; laddove ci fosse anche "(x)", si intenderà che la nuova lezione si trova, sì, in **FE** con le varianti autografe, ma non in **B**.
- Con "(A)" intendiamo che la lezione presente in **B** è assente in **FE** con le varianti autografe.

Le varianti:

Postoristoro

1: veloci intorno (p. 10) / veloci (p. 6)
2: di notte (p. 10) / di sera (p. 6)
3: porcodio (p. 12) / perdio (p. 7)
4: (A) Giusy gli stringe il braccio, "Senti (p. 12) / Giusy gli stringe il braccio: "Senti (p. 7)
5: cartolaccia (p. 14) / cartellaccia (p. 8)
6: perché la vita è davvero vita cioè una porcheria dietro l'altra e allora è come sbattere giù merda ogni giorno che poi ti dimentichi che fa schifo, e ne diventi magari goloso (p. 14) / perché la vita è davvero vita cioè una porcheria dietro l'altra (p. 9)
7: al tacchino freddo per niente (p. 15) / a rota per niente (p. 9)
8: (A) "Ok, un'altra volta," dice alzandosi (p. 15) / "Ok, un'altra volta" dice alzandosi (p. 9)
9: un bustina che sia una (p. 16) / un quartino che sia uno (p. 10)
10: alla cazzo di dio (p. 17) / alla cazzo di cane (p. 11)
11: lo segue uscire (p. 18) / lo guarda uscire (p. 12)
12: bucato sfatto (p. 19) / bucato fatto (p. 13)
13: (x) Ehi Belin (p. 19) / Ehi belin (p. 13): un refuso
14: (A) va là siediti (p. 19) / va' là siediti (p. 13)
15: porcodio (p. 20) / perdio (p. 13)
16: la spagnola (p. 21) / il servizietto (p. 14)
17: e il prete che va a letto con le vecchie (p. 22) / e il prete sempre ubriaco di sassolino (p. 15)
18: Dopo la chiavano tutti (p. 23) / Dopo la violentano tutti (p. 15)
19: e poi la slavano di sperma e la abbandonano (p. 23)/ e la abbandonano [p. 15]
20: e toccarsi sempre la pistola Smith and Wesson neanche ci dovesse sborrare (p. 24) / e menarsi su e giù la pistola Smith and Wesson neanche dovesse farla venire (p. 16)
21: sarà come fossero arrivati davvero i tempi belli di pipetta e puttanelli e la neve pioverà sulle braccia, zac (p. 24) / sarà come fossero arrivati davvero i tempi belli e la neve pioverà sulle braccia, zac (p. 16)
22: che cazzo succede? (p. 25) / che ti succede? (p. 16)
23: diocane (p. 25) / ziocane (p. 17)
24: diocane (p. 26) / ziocane (p. 17)
25: (A) mi da un cazzotto (p. 26) / mi dà un cazzotto (p. 17)
26: luce sciatta (p. 27) / luce moscia (p. 18)
27: È solo a secco; è freddo e basta (p. 27) / È solo a rota e basta (p. 18)
28: (A) che da verso un capannone (p. 28) / che dà verso un capannone (p. 19)

29: capannone per lo smistamento della merce (p. 28) / capannone per lo smistamento delle merci (p. 19)
30: (A) porcodio guarda (p. 31) / guarda (p. 21)
31: (A) E fa qualcosa (p. 31) / E fa' qualcosa (p. 21)
32: (A) *tienmi il braccio diocane che sto cadendo!!!* (p. 31) / *tienmi il braccio che sto cadendo!!!* (p. 21)
33: (A) porcodio che succede alla tua pistola (p. 32) / che succede alla tua pistola (p. 22)
34: sei fuori diocane, sborra Biboooooo!!! (p. 33) / sei fuori Biboooooo!!! (p. 23)

Mimi e istrioni

35: (x) è arrivato un giro bene, un po' di magliari, qualche avvocatucolo / è arrivato un giro bene, qualche avvocatucolo (p. 26)
36: (A) ci si da appuntamento (p. 37) / ci si dà appuntamento (p. 27)
37: le assatanate che più assatanate non si può (p. 38) / le scatenate che più scatenate non si può (p. 27)
38: e ci butta acqua addosso che però non ci bagna (p. 40) / e ci butta contro dell'acqua che però non ci becca (p. 29)
39: drug-store (p. 40) / Ristoro (p. 29)
40: (A) "[…] sei ammattita?" Ma la Sylvia (p. 42) / "[…] sei ammattita?". Ma la Sylvia (p. 30)
41: Silenzio stupefatto (p. 43) / Silenzio (p. 31)
42: dire porcate (p. 44) / dire robaccia (p. 32)
43: a me mi scappa una scopata col garzoncello che è alto e ben fatto soprattutto tra le cosce e ha un viso da bambino (p. 44) / a me mi scappa una scopata col garzoncello che è alto e ben fatto e ha un viso da bambino (p. 32)
44: nello studio di un notaio finocchio (p. 44) / nello studio di un notaio (p. 32)
45: Mentre io sono lì (p. 47) / Mentre sono lì (p. 34)
46: pompini (p. 52) / cosacce (p. 38)
47: suemansioni (p. 53) / sue mansioni (p. 38): si trattava di un banale refuso.

Viaggio

48: (A) il vestibolo che da in un altro stanzino (p. 72) / il vestibolo che dà in un altro stanzino (p. 53)
49: (A) gli dò una spallata (p. 82) / gli do una spallata (p. 60)

Altri libertini

50: (A) Gran Lombardo (p. 155) / Granlombardo (p. 115)
51: (A) Gran Lombardo (p. 157) / Granlombardo (p. 116)

Autobahn

52: (A) Ma Lei spalanca la boccuccia (p. 186) / Ma Lei spalanca là boccuccia (p. 137)

Per completezza d'informazione, aggiungiamo che in **B** abbiamo un'accentazione diversa che in **FE**: «ú» e «í», infatti, vengono sostituiti (più correttamente) con «ù» e «ì».

A una prima lettura delle nuove lezioni, si potrà sicuramente notare come i cambiamenti non siano molto rilevanti e come, di certo, la narrazione non subisca grandi modifiche. A rimetterci, piuttosto, è lo spirito insito nelle righe del testo, dato

dalla mimesi di quella parlata "sboccata" di giovani strafottenti che avevano destato scandalo con la loro violenza espressiva, che, in questa nuova versione, si appiattisce verso un linguaggio più blando e *politically correct*.

Alcune varianti (1, 2, 5, 11, 12, 13, 26, 29, 35, 38, 39, 41, 45, 47) testimoniano la volontà dell'autore di raffinare il testo. Si spazia dalla correzione di refusi (13, 47) ai tentativi di miglioramento semantico, alcuni di poco conto, altri oggettivamente utili, come la precisazione «di sera» al posto che «di notte» (2) o «capannone per lo smistamento delle merci» invece che «capannone per lo smistamento della merce» (29) – in effetti, non è solo una –, o il cambiamento di «e ci butta acqua addosso che però non ci bagna» in «e ci butta contro dell'acqua che però non ci becca» (38).

Ci sono delle varianti autocensorie, che cercano di ovviare ad alcune bestemmie con degli eufemismi: sostituendo «dio» con «cane» (10), «dio» con «zio» (23, 24), eliminando intere espressioni (34) o inserendo degli improbabili «perdio» (3, 15), che, pronunciati da dei tossici, appaiono decisamente fuori contesto. Tondelli espunge anche un «cazzo» (22) per ammorbidire la domanda in un «che ti succede?». Aveva rilasciato una dichiarazione in merito all'uso di questa parola in *Altri libertini* in un'intervista su «Rockstar» del 1985:

Cosa cambieresti di "Altri libertini"?

Cambierei certi modi di intercalare come "cazzo", gravitano troppo nel testo. Ma questo a posteriori: allora volevano esprimere un modo di scrivere violento e aggressivo, volevo sputare una certa realtà in faccia ai cosiddetti letterati[24].

Altre varianti riguardano le droghe o la loro assunzione (7, 9, 21, 27). In (7), (9) e (27) registriamo la sostituzione di diverse espressioni, che, però, non produce alcun cambiamento semantico – in (9) si ovvia anche a un refuso –: per esempio «a rota per niente» al posto di «al tacchino freddo per niente» (7). In (21), invece, osserviamo la perdita di un'espressione spiritosa quale «pipette e puttanelli». Questa

[24] P. V. TONDELLI, *Opere: romanzi, teatro, racconti*, op. cit., p. 1.134.

allude all'inalazione di sostanze per via nasale e risultava complementare a ciò che la seguiva, ovvero «e la neve pioverà sulle braccia». La giocosità di questa espressione viene a scomparire nell'intento autocensorio dell'autore, minando la ricchezza del testo.

Il caso (21) è solo uno dei tanti in cui l'autocensura indebolisce la scrittura (6, 16, 17, 18, 19, 20, 37, 42, 43, 44, 46), smorzando quella violenza verbale che era il fuoco sacro di *Altri libertini*. Il suo spirito socialmente eversivo viene così omologato e piegato, di contro, alle convenzioni.

Anche le espressioni di **FE** in (6), (19), (43) e (44) vengono eliminate. L'impeto tragico, ma anche goliardico e, a suo modo, comico, dello stupro di Vanina da parte della *gang* di «terroni» che poi l'abbandonano «a gambe aperte» mentre la ragazza ancora «ride e dice di lasciarla nel fossetto che sta bene e allora s'è capita che i terroni avevano buttato dentro anche anfetamine o altri acidi qualsiasi […] fatta fatta, anche nel cervello e continuava a chiedere a tutti di portarla in campagna, in quel fossetto *che c'ho lasciato le mutandine mie*»[25] si scioglie nella trasformazione di «chiavano» nel cronachistico «violentano» (18) e nel dissolvimento del turpe dettaglio «e poi la slavano di sperma» (19). In (43) e (44) le scelte del curatore provocano, addirittura, un sorriso amaro quando in **B** non riusciamo più a leggere che il ragazzo era «ben fatto soprattutto tra le cosce» (43) o dei gusti sessuali del notaio (44). In queste varianti non si riconosce l'ombra del libero pensatore che era stato Tondelli, se questi ritiene opportuno autocensurare un frivolo particolare (43) o la parola «finocchio» (44) che, detta da un omosessuale come lui, non sembra affatto offensiva. In (6), poi, la battuta è, sì, volgare ma anche piena di carica grottesca, ed è un peccato perderla.

In altri casi, le espressioni che l'autore intendeva censurare hanno lasciato posto ad altre molto meno efficaci (16, 17, 18, 20, 37, 42, 46). Le lezioni di **B** in (16), (42) e (46) sembrano nettamente incoerenti con quelle usate nel resto del libro: infatti, i libertini di Tondelli, sicuramente, non avrebbero mai detto «cosacce» per

[25] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 23, coll. «Universale Economica».

dire «pompini» (46). In (17) si decide di accostare all'ecclesiastico un peccato di gola piuttosto che quello più grave di lussuria. Tondelli opta anche per il più garbato «e menarsi su e giù la pistola Smith and Wesson neanche dovesse farla venire» al posto del più triviale, ma anche più carico d'erotismo, «e toccarsi sempre la pistola Smith and Wesson neanche ci dovesse sborrare» (20). Inoltre, cambia la qualifica delle Splash, che da «assatanate» diventano «scatenate» (37). Un aggettivo migliore di quello utilizzato in **FE** forse non si sarebbe potuto attribuire a un gruppo di ragazze – e un travestito – perennemente alla ricerca di uomini. In **B** riscontriamo, infatti, un netto peggioramento, in tal senso.

Nell'edizione Bompiani, poi, troviamo tutta una serie di varianti apportate esclusivamente dalla mano del curatore (4, 8, 14, 25, 28, 30, 31, 32, 33, 36, 40, 48, 49, 50, 51, 52), che interviene anche nei capitoli non revisionati dall'autore. Quasi tutte sono semplici correzioni, giuste e indispensabili, di refusi (4, 8, 14, 25, 28, 31, 36, 40, 48). L'unica perplessità che abbiamo è in (4), punto nel quale è possibile che l'autore fosse consapevole della propria scelta di fare un uso improprio della punteggiatura in «Giusy gli stringe il braccio, "Senti non stare a far casino in mezzo alla gente, lasciami finire qui…"».

In (49) e (52) registriamo due varianti decisamente discutibili. Nella prima, si toglie l'accento al «dò», riportando la forma più comune senza accento, ma quest'operazione non convince. «Dò» è certamente una forma sconsigliata da molti per la prima persona singolare del verbo «dare», ma non per questo non utilizzata in passato – e ancora adesso – anche da grandi scrittori[26]; dunque, non riteniamo che fosse giustificata una modifica. Nella seconda, invece, si riporta un refuso in **B** che in **FE** non c'era: «Ma Lei spalanca là boccuccia».

Panzeri, inoltre, decide di trasformare l'epiteto «Gran Lombardo», relativo all'avvenente brianzolo che arriva in paese nell'episodio che dà il titolo al libro, in «Granlombardo» (50 e 51). Questa scelta ci sembra sbagliata. Nel testo originario, in

[26] Ad es., «Ti dò anche un altro bacio»: I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Milano, Feltrinelli, 1993, coll. «Universale Economica», p. 266; oppure «hor' hor tel dò ferito»: G. B. MARINO, *L'Adone, poema del caualier Marino, con gli argomenti del conte Fortuniano Sanuitale. Et l'allegorie di don Lorenzo Scoto*, Venezia, Giacomo Sarzina, 1626, p. 475.

FE, abbiamo entrambe le varianti: due volte leggiamo «Gran Lombardo»[27] e una volta «Granlombardo»[28]; dunque, la lezione secondo cui si sono volute uniformare le altre è in minoranza numerica. Ma non è solo un fatto di numeri: «Gran Lombardo» è complementare e in sintonia con «Gran Cazzone»[29], altro epiteto utilizzato per riferirsi allo stesso personaggio. Per queste ragioni, sarebbe stato più sensato uniformarsi a questa variante.

L'aspetto più interessante, a proposito degli "aggiustamenti" che il curatore ha fatto in autonomia, è costituito dai casi (30), (32) e (33), in cui si cassano delle bestemmie. Immaginiamo che Panzeri abbia voluto intervenire sul testo per completare la revisione di Tondelli in senso uniformativo. Se teniamo conto, però, del fatto che una bestemmia è rimasta anche in **B** («diocane», p. 22) e se a questa aggiungiamo i tre casi sopracitati in cui Tondelli non era intervenuto, arriviamo a calcolare che l'autore ha messo mano a sei bestemmie su un totale di dieci presenti nei primi due capitoli. È chiaramente possibile che, nelle disperate condizioni in cui si trovava, Tondelli abbia potuto commettere delle sviste e che, magari, non abbia scovato tutte le imprecazioni. Comunque, a questo punto, ci sembra giusto formulare una nuova ipotesi – tutta da verificare –, cioè che l'autore avesse intenzione di fare una semplice politura del testo, atta, sì, ad ammorbidirlo – anche in senso "morale" –, ma non espungendo le espressioni blasfeme *in toto*, bensì solo quelle che gli parevano sovraccaricare il testo e che riteneva, in quel momento, ingiustificate o eccessive. Di ciò avremmo voluto parlare con lo stesso Panzeri, ma, dopo aver inizialmente accettato l'invito a rispondere alle nostre domande, egli ha ignorato ogni nostro tentativo di metterci in contatto con lui.

Chiudiamo il discorso sulle varianti con due casi particolari quali (13) e (35). Nel primo, Tondelli propone, giustamente, «Ehi belin» al posto di «Ehi Belin», dato che si tratta di un appellativo e non di un nome proprio. Nel secondo, decide di cassare, probabilmente perché troppo desueta, l'espressione «un po' di magliari» con

[27] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1987, coll. «Universale Economica», pp. 155 e 157.
[28] Ivi, p. 159.
[29] Ivi, p. 167.

cui si intendeva ‘un gruppo di truffatori’. Panzeri, forse per una semplice disattenzione, forse per scelta – in questo caso faticheremmo a riconoscerne la logica –, mantiene in **B** entrambe le lezioni originarie. Queste “distrazioni” sono l’ennesimo esempio della mancanza di accuratezza filologica con cui è stata imbastita quest’edizione. Alla scelta, rischiosa, di considerare valida la parziale revisione dell’autore sarebbero dovuti seguire sicuramente più rigore e severità, a maggior ragione per un’edizione come questa, che ha la pretesa di essere completa e corretta.

Panzeri, inoltre, eccetto le poche righe che abbiamo citato[30], non precisa altro sui cambiamenti apportati. Avrebbe potuto, ad esempio, aggiungere alle 118 pagine di note ai testi una che riportasse le varianti di *Altri libertini*: a nostro avviso, sarebbe stato doveroso portare il lettore a conoscenza dell’operazione che si era compiuta.

Nelle note ai testi di **B** troviamo, però, i *Titoli di coda*[31] (pp. 1.118-19), che, per volontà dell’autore, erano già stati eliminati in **FE** nel 1987 e che, giustamente, anche in questo caso, vengono messi da parte – cosa che rimarca l’incoerenza di non aver proceduto alla stessa maniera con le altre varianti.

Infine, veniamo alla dedica «a Rosanna», che abbiamo lasciato per ultima. Essa è riportata anche in **B**, ma senza alcuna nota che informi su chi fosse o sul perché Tondelli le avesse voluto dedicare *Altri libertini* – informazione che peraltro ci aspetteremmo da un’edizione critica quale è **B**.

Il nome «Rosanna» si ripete nel libro, nell’episodio intitolato *Viaggio*:

Piantar radici diventa così facile che arriva agosto e nemmeno ho voglia di andarmene via, ma poi acconsento e mi imbarco in una spedizione in auto verso Londra con vecchi amici del liceo e tra questi c’è Rosanna con cui studiavo ogni giorno al ginnasio e si facevano tanti sogni insieme e si ascoltava *Per voi giovani* e si andava spesse volte al cinema e allora sì che c’era tanta voglia di starci al mondo e allacciare intensità e circuiti con tutti e nessuno riusciva a fermare la selvatichezza di quelle giornate trascorse a immaginarci adulti e forti e duri, noi contro tutti. Con l’Università ci siamo persi di vista e dopo, anni dopo anche per sempre, ma adesso abbiamo tante cose da raccontarci e nessuno dei due immagina quel che poi accadrà una brutta giornata di aprile. Partiamo dunque e dopo ventiquattr’ore ininterrotte di viaggio tocchiamo l’Inghilterra e prendiamo alloggio a Kilburn, sulla Bakerloo Line della metropolitana di Londra. Siamo in quattro e la sera facciamo di solito tardi sbevazzando avanti e indietro, soprattutto lager bier che qui

[30] Vedi le note nn. 22 e 23.
[31] Vedi la nota n. 1.

è davvero buona e non ha niente a che spartire con le birre bionde del continente. Lasciata l'underground verso mezzanotte percorriamo il viale cantando e ridendo verso il villino in cui alloggiamo e che fa tanto Free-Cinema, John Schlesinger tanto per capirci. Da un lato della strada in leggero pendio sbucano tre ragazzi di corsa e ci arrivano addosso e poi ne saltano fuori altri quattro e ci prendono a botte e allora scappiamo e raggiungiamo di corsa la casa, ma la fuga ci ha sgranati e l'ultimo è quello che ha le chiavi per cui noi tre siamo lì trepidanti e bestemmianti e gli urliamo "sbrigati, sbrigati!" ma lui è lento e non gliela fa e viene raggiunto e menato e noi si rimane davanti al cancelletto impalati dalla paura, ma dura un attimo, bisogna aiutarlo povero cristo, e lo raggiungiamo urlando inferociti tanto per spaventarli ma quelli non si spaventano e ci menano e prendiamo anche una coltellata che per fortuna è solo di striscio e sfodera il giubbetto, ma le chiavi sono fortunosamente passate nelle mani di Rosanna che corre sola verso la casa, corri corri vecchia stella, eddai che gliela abbiamo ormai fatta e così apre finalmente la porta e riusciamo a ritirarci, malconci ma salvi. Così io sul letto, mentre riprendo fiato e cerco di allontanare la paura dico che domani me ne vado e che Londra mi fa schifo e che ci sono troppi delinquenti in giro se arrivano a menare anche noi che siamo scassati e lisci che più lisci non li trovi nemmeno negli sleeping da dieci penny. E infatti il giorno dopo Rosanna ed io torniamo indietro e lasciamo gli altri due con la macchina diretti a Edimburgo, in Scozia e spendiamo i soldi del soggiorno per il rientro in treno. Mentre trasbordiamo a Calais, le dico senti, sono stanco di farmi menare e prendere sempre botte e non gliela faccio più con questa vita scassata e vorrei mettermi tranquillo perché sono stanco di tutta questa cialtronata che è la mia vita e se una volta pensavo che avrei anche potuto esser felice solo che trovassi un uomo da farmi, ora dico che anche questo non basta perché non si vive in un letto o in un cinema o in un appartamento o in un cesso e io sento la mancanza di tutto quello che non è cinema, non è appartamento, non è letto e non è cesso cioè sono stanco e vorrei dormire per una eternità e magari svegliarmi che tutto è cambiato e finalmente si sta bene e non bisogna menarsela tanto con l'alcool e i buchi e i soldi e... Poi lei dice che faccio la lagna e di smetterla lì perché cerco sempre giustificazioni e meglio sarebbe se mettessi la testa a posto che è il solo modo di sopravvivere in questo merdaio che si chiama Italia e allora le dico che son tutte cazzate e che in Italia sopravvivi solo se hai la lira e anche così fai una vita di merda perché... insomma torno a Correggio da solo perché Rosanna la perdo a Milano che si prende un treno per la Versilia e se ne va nella sua casa al mare e mi dice anche vuoi venire, ma io rifiuto, non ho nessuno a casa, starò bene e mi riposerò vedrai, vedrai, vedrai... [32].

Gli indizi che si ritrovano in questo testo hanno permesso a Chiamenti di scoprire chi fosse: «Mi imbarco in una spedizione in auto verso Londra con vecchi amici del liceo e tra questi c'è Rosanna con cui studiavo ogni giorno al ginnasio», «Con l'Università ci siamo persi di vista e dopo, anni dopo anche per sempre, ma adesso abbiamo tante cose da raccontarci e nessuno dei due immagina quel che poi accadrà una brutta giornata di aprile», «torno a Correggio da solo perché Rosanna la perdo a Milano». Rosanna Cagarelli, appunto, era una compagna di classe nonché una carissima amica di Tondelli, morta suicida a Milano al suo secondo anno di università[33].

[32] P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, ed. cit., pp. 121-24.

[33] «Che Rosanna della dedica fosse questa stessa Rosanna del racconto? Come dimostrarlo? L'unica possibile strada poteva essere quella di indagare sulle compagne del Liceo Classico "Rinaldo Corso" di

Essendo, la dedica, presente in **F** e **FE**, sarebbe automatico pensare a un naturale mantenimento di essa in **B**. In realtà, possediamo due prove che ci indicano con chiarezza che l'autore avrebbe voluto eliminarla definitivamente.

La prima è in una lettera che Tondelli inviò a Christoph Klimke, traduttore tedesco, redatta nel 1990:

> Caro Christoph,
> […] Ho ricevuto anche la tua traduzione di Altri libertini. Purtroppo non posso riguardarla come ho fatto con quella francese. Posso però controllare i nomi emiliani e italiani e eventualmente segnalarti imperfezioni, ma così a prima vista mi sembra che tutto sia perfetto. Vorrei però togliere dalla traduzione sia la dedica, sia i "titoli di coda" come ho fatto per l'edizione francese[34].

Apprendiamo che già dall'edizione francese, risalente al 1987, Tondelli aveva manifestato la volontà di rimuovere la dedica. Inoltre – e questa è la seconda prova –, in **FE**, con le varianti autografe, l'autore elimina la dedica, biffandola con una riga orizzontale, delle stanghette verticali e una "X" sopra. Ci sembra inequivocabile, in questo caso, come Tondelli volesse ribadire la propria decisione presa quattro anni prima, senza possibili fraintendimenti.

Alla luce di ciò, ci chiediamo come mai Panzeri abbia arbitrariamente deciso di non eliminare quella dedica, pur parlando di rispetto della volontà dell'autore. In tal caso, facciamo fatica a immaginare, infatti, che si tratti di una disattenzione del

---

Correggio, dove Tondelli aveva studiato. Dopo aver individuato in rete il *website* del Liceo, ho allora scritto una *e-mail* alla segreteria del Liceo, spiegando che stavo facendo delle ricerche di tipo letterario sulla dedica 'a Rosanna' di *Altri libertini*, e chiedevo se risultasse iscritta alla nuova scuola una studentessa di nome Rosanna attorno agli anni 1969-1974, gli anni cioè in cui Tondelli aveva frequentato quella scuola. Come in un colpo di scena teatrale, ricevo in data 25 agosto 2006 questa preziosa *e-mail* dal preside del Liceo, al quale vanno i miei più sinceri ringraziamenti: "Egregio professor Chiamenti, ho effettuato la verifica richiestami e posso confermare che la persona a cui si riferisce la dedica è senz'altro Rosanna Cagarelli, compagna di classe di Tondelli negli anni da Lei indicati, alla quale, come mi ha riferito il loro insegnante di Lettere, il prof. Natale Righi, lo univa un'amicizia profonda. Aggiungo, sempre dalla stessa fonte, che Rosanna, tendente alla depressione, morì molto giovane, gettandosi dalla finestra a Milano quando frequentava il secondo anno di università (si parlò di probabile assunzione di sostanze stupefacenti). È quanto ho saputo. Altro, mi dicono, potrebbe essere chiesto direttamente ai famigliari. Auspicando di poterLe essere stato utile, La saluto cordialmente. Ferruccio Crotti"»: M. CHIAMENTI, *Scripta (cartacea) manent: varianti autografe in "Altri libertini" di Pier Vittorio Tondelli*, op. cit., p. 13.

[34] P. V. TONDELLI, *Opere: romanzi, teatro, racconti*, op. cit., p. 1.134.

curatore, il quale non solo ha esaminato **FE** con le varianti autografe, ma ha persino pubblicato la lettera a Klimke da noi trascritta.

Quel semplice «a Rosanna» mette tutta l'opera sotto il segno di una donna come misteriosa destinataria, fornendo una possibile interpretazione in chiave eterosessuale. In questo caso, la volontà dell'autore è stata tradita irrimediabilmente. Non conosciamo i veri motivi per cui Tondelli volesse togliere la dedica. Supponiamo, però, che intendesse cancellare un fatto privato – troppo privato – da un libro eccessivamente chiacchierato, in cui, affermava lo scrittore: «ho dato molto di me e oggi non ho più voglia»[35].

Tondelli, in questa come in altre occasioni che abbiamo descritto, appare almeno in parte vittima di chi ha tentato di distorcere la sua memoria, reinventandolo scrittore cattolico, convenzionale e canonico.

Per un Tondelli filologicamente attendibile

Alla luce dei motivi che abbiamo cercato di illustrare nel dettaglio, riteniamo che l'edizione Bompiani, curata da Fulvio Panzeri, non sia un ottimo esempio di filologia d'autore. Oltre alle omissioni di temi importanti nella parte introduttiva e alla mancanza della trascrizione delle varianti nelle *Note ai testi*, non condividiamo la scelta del curatore di accettare l'ultima revisione dell'autore.

Nonostante le "regole" *standard* della filologia ci indichino che la procedura adottata da Panzeri, per quanto riguarda le ultime volontà dell'autore, sia corretta, l'analisi approfondita del caso specifico ci suggerisce una via diversa. Crediamo pertanto che, date le condizioni *sui generis* in cui è avvenuta la revisione, la parzialità della stessa e le circostanze poco chiare di questa "conversione" *in extremis*, le modifiche approntate dall'autore non possano essere accettate. Esse, inoltre, producono un sostanziale peggioramento della qualità del testo: ne distruggono, in alcuni casi, la mimesi linguistica; ne indeboliscono, in altri, la carica sovversiva, la

[35] *Ibidem*.

potenza erotica e grottesca di certe situazioni; e creano una distonia tra i primi due episodi e i restanti quattro.

Azzardando il paragone con Tasso, con la differenza – e l'aggravante – del riesame parziale dell'opera, non ce la sentiremmo di optare per *La Gerusalemme Conquistata*, ma ci atterremmo alla versione più conosciuta, apprezzata e qualitativamente migliore, nonché più libera da condizionamenti e imperativi esogeni. Al contrario, invece, di quanto deciso da Panzeri, che, secondo la nostra opinione, ha utilizzato la rielaborazione dei primi due capitoli di *Altri libertini* in senso strumentale alla propria visione dell'autore correggese, imbastendone un'edizione *ad usum Delphini*.

Eppure, sarebbe bastato leggere le seguenti dichiarazioni dello stesso Tondelli, ancora lucido nel 1985 – che riportiamo dalla stessa Opera omnia curata da Panzeri –, per scoraggiare un'operazione del genere. In merito al distacco che l'autore manifestava nei confronti del suo primo libro, Antonio Orlando, in un'intervista già citata pubblicata su «Rockstar», gli chiese se in quel momento si sentisse, ormai, una persona diversa da quella che, anni prima, aveva scritto *Altri libertini*. Tondelli rispose in questo modo: «Totalmente diversa. I libri poi quando si finiscono appartengono già a qualcuno che non è più l'autore, appartengono ai lettori, ai critici, forse alla letteratura»[36].

Per queste ragioni, supportati anche dalle parole dello stesso Tondelli, ci sentiamo di proporre, a chiunque volesse cogliere quest'invito, l'allestimento di una nuova edizione che rispecchi a pieno la volontà dell'autore – e la sua memoria – e rispetti le regole della filologia d'autore.

La versione che prospettiamo si avvicina di più a quella originaria, uscita per Feltrinelli nel 1980, ma non è identica a nessuna di quelle pubblicate finora. Suggeriamo un'edizione che non presenti, coerentemente con le volontà di Tondelli, né la dedica «a Rosanna», né i *Titoli di coda*, e che riporti il testo della Feltrinelli con l'aggiunta di alcune delle varianti che abbiamo analizzato in precedenza, ovvero di

[36] P. V. TONDELLI, *Opere: romanzi, teatro, racconti*, op. cit., p. 1.134.

quelle che si limitano unicamente – e oggettivamente – a correggere dei refusi. Ne indichiamo, qui, un elenco, riportando prima la lezione di **FE** con, accanto, la "nostra":

1: (p. 15) "Ok, un'altra volta," dice alzandosi / "Ok, un'altra volta", dice alzandosi
2: (p. 19) Ehi Belin / Ehi belin
3: (p. 19) va là siediti / va' là siediti
4: (p. 26) mi da un cazzotto / mi dà un cazzotto
5: (p. 28) che da verso un capannone / che dà verso un capannone
6: (p. 31) E fa qualcosa / E fa' qualcosa
7: (p. 37) ci si da appuntamento / ci si dà appuntamento
8: (p. 42) "[…] sei ammattita?" Ma la Sylvia / "[…] sei ammattita?". Ma la Sylvia
9: (p. 53) suemansioni / sue mansioni
10: (p. 72) il vestibolo che da in un altro stanzino / il vestibolo che dà in un altro stanzino

In aggiunta, data la nostra convinzione che le varianti di uno scritto non possano che arricchirlo, e che, dunque, non ci sia alcun motivo ragionevole per ometterle, prospettiamo una nota al testo in cui si illustrino ampiamente le circostanze della malattia, dell'avvicinamento a posizioni religiose più rigide e della revisione parziale di *Altri libertini* da parte di Tondelli; questa nota dovrebbe presentare tutte le varianti apportate dall'autore. Andrebbero, invece, esclusi i cambiamenti presenti nell'edizione Bompiani – a parte la correzione di qualche refuso – effettuati autonomamente dal curatore, ovvero:

- 4: Giusy gli stringe il braccio, "Senti (p. 12) / Giusy gli stringe il braccio: "Senti (p. 7)
- 30: porcodio guarda (p. 31) / guarda (p. 21)
- 32: *tienmi il braccio diocane che sto cadendo!!!* (p. 31) / *tienmi il braccio che sto cadendo!!!* (p. 21)
- 33: porcodio che succede alla tua pistola (p. 32) / che succede alla tua pistola (p. 22)
- 49: gli dò una spallata (p. 82) / gli do una spallata (p. 60)
- 50: Gran Lombardo (p. 155) / Granlombardo (p. 115)
- 51: Gran Lombardo (p. 157) / Granlombardo (p. 116)
- 52: Ma Lei spalanca la boccuccia (p. 186) / Ma lei spalanca là boccuccia (p. 137)

Crediamo con forza che il risultato di tale operazione, qualora la si portasse a compimento, sarebbe un'edizione che garantirebbe un buon risultato sia in termini scientifico-filologici sia in termini di fedeltà ai desideri dell'autore[37].

Pierangelo Milano

[37] Il saggio rielabora e sintetizza le argomentazioni presentate nella tesi di Laurea magistrale in "Editoria e scrittura" dedicata a Tondelli e ad *Altri libertini*, discussa nella sessione invernale dell'anno accademico 2014/2015 presso la "Sapienza Università di Roma".

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: **10/F**, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

La democrazia e la natura dello pseudoconcetto

Croce ha un rapporto complesso con la democrazia. Anche quando svela una personale inclinazione democratica[1], messa a dura prova dalle tanto aborrite scienze positivistiche, ha in mente la sua religione della libertà. L'abito qui rivendicato riflette infatti quella coscienza della «comune umanità»[2] che si traduce in un duro attacco all'ideale della democrazia.

Il primo punto che andrebbe approfondito riguarda pertanto lo scontro sul piano religioso tra due fedi definite opposte: la fede della libertà, sostenuta da Croce, e la fede della democrazia.

1.1 La concezione religiosa della democrazia

Croce condivide soltanto quell'«obiettività democratica»[3] che consiste nella parità spirituale di tutti gli uomini nella libertà[4]. La sua idea democratica insegue il cammino parallelo della tradizione liberale moderna, pur differenziandosi sul piano dei contenuti e delle scelte filosofiche. Da un lato, si lega a quest'ultima nella pretesa di scongiurare il tratto ideologico dell'*ancien régime*[5]; dall'altro non può accettare, in sede filosofica, il tentativo (analitico) di separare la libertà *da* dalla libertà *di*, la libertà *liberale* dalla libertà *democratica*, la libertà dei *moderni* da quella degli

---

[1] B. CROCE, *Cultura e vita morale*, Napoli, Bibliopolis, 1993, p. 45.
[2] B. CROCE, *Terze pagine sparse*, vol. I, Bari, Laterza, 1955, p. 82.
[3] Croce scrive, infatti, che «l'illusione aristocratica è strettamente imparentata con l'altra onde a noi, rinchiusi nell'egoismo della nostra individualità empirica, vuol parere che noi soli intendiamo la verità, noi soli sentiamo il bello, noi soli sappiamo amare. Ma la realtà è in ciò democratica»; più avanti, preciserà che «la realtà non né democratica né aristocratica, ma l'una e l'altra cosa insieme; e aborre così il privilegio di alcuni sugli altri, come l'eguaglianza per cui ciascuno, in ogni momento, debba valere quanto l'altro», riferimenti presi rispettivamente in B. CROCE, *Filosofia della pratica*, Napoli, Bibliopolis, 1996, p. 44 e p. 293.
[4] B CROCE, *Terze pagine sparse*, vol. I, cit., pp. 56-68.
[5] Si rinvia al saggio di Croce *Istituzioni razionali e irrazionali*, in ID., *Etica e politica*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1994, pp. 217-21.

antichi[6], in quanto la sua libertà idealistica non patisce «aggettivi né empiriche determinazioni per la sua intrinseca infinità»[7].

I liberali classici, inoltre, prediligono un'eguaglianza di tipo legale, formalizzata in un apposito ordinamento giuridico che consenta di legiferare tenendo conto del pari grado, della pari dignità riconosciuta empiricamente a chiunque.

Croce, al contrario, pensa al ritmo dello spirito. La sua concezione democratica si arresta qui: nella coscienza della comune umanità e s'interseca con la sua fede liberale. L'idea della comune umanità, lungi dal coincidere con le prospettive cosmopolitiche, significa in Croce sia riconoscimento di un'impronta eguale di spiritualità degli esseri umani sia svelamento del potenziale delle attività umane raccolto come segno distintivo[8].

L'Ottocento è l'epoca che comprende il significato immanentistico della vita. Croce interpreta la religione della libertà come «l'ultima religione che resti all'uomo», solo che precisa subito dopo,

> l'ultima non nel senso che sia un ultimo avanzo, ma nell'altro senso che è la più alta che si possa attingere, la sola che stia salda e non tema i contrari venti, e anzi li riceva in sé e se ne invigorisca[9].

Anche il Settecento, continua Croce, crede di aver conseguito la verità ultima. La mentalità illuministica, però, si fonda sulla pretesa di fermare il movimento della

---

[6] Per un approfondimento si veda il saggio crociano *Constant e Jellinek: intorno alla differenza tra la libertà degli antichi e quella dei moderni*, sempre in B. CROCE, *Etica* e *Politica*, cit., pp. 342-50; qui l'autore tende a prendere in parte le difese di Constant contro il taglio giuspositivistico richiamato da Jellinek.

[7] B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1991, p. 22.

[8] In una bella pagina scritta nel 1918, Croce, tuttavia, sottolinea il valore necessario, ma storico dell'ideologia democratica sostenuta nel Settecento, «nel senso che, in quel determinato tempo, essa si congiunge con bisogni particolari e reali e con azioni rivolte ad appagarli, e fu come il motto d'ordine di quei bisogni; onde allora fu seria, cioè designò qualcosa di serio, e poi non più, perché non designava più nulla, era vuota»; e continua dicendo che «son cose risapute che libertà, fratellanza, umanità e simili nel secolo decimottavo si traducevano storicamente e praticamente nella libertà dai vincoli feudali e chiesastici, e nell'appello alla colta borghesia di tutta Europa per la collaborazione a quei fini: appello non vano, come attestano e il periodo detto delle riforme e quello della Rivoluzione francese, con le estensioni e ripercussioni che ebbero in tutti i paesi», in B. CROCE, *La storicità e la perpetuità della ideologia massonica*, in ID., *Pagine sulla guerra*, Bari, Laterza, 1928, pp. 255-56.

[9] B. CROCE, *Antistoricismo*, in ID., *Ultimi saggi*, Napoli, Bibliopolis, 2012, p. 243.

libertà tramite l'introduzione di certezze metodologiche e criteri finalizzati non tanto ad archiviare i frutti della storia, quanto a disciplinarli, togliendole il primato e cercando di collocarla in piena sintonia con altri principi ritenuti di paritaria importanza. *Liberté, egalité, fraternité* diventano così l'«immobile triangolo immortale della ragione»[10], intento a rinvigorire la concezione religiosa della democrazia.

Quando Croce tocca temi quali l'allargamento degli orizzonti democratici o l'idea di pari dignità civile, fa esplicito riferimento all'aristocrazia, la quale indossa per l'occasione il vestito del liberalismo maturo e nel contempo recupera i pregi migliori del sentimento democratico. Si evince che Croce non rifiuta – e lo si vedrà dopo – i meccanismi democratici entro una cornice liberale, anche se condanna il radicalismo che si insinua nell'atmosfera illuministica. Sulle orme di Alexis de Tocqueville, disprezza il linguaggio settecentesco improntato al livellamento e alla massificazione.

La concezione religiosa della democrazia focalizza l'attenzione su un'idea atomistica di individuo a cui bisogna affidare uffici e aspettative di pari entità nel confronto generalizzante con gli altri; invece, la concezione religiosa della libertà premia un'idea di personalità storicamente determinata, eguale alle altre solo nell'idea minima di umanità.

L'individuo, letto in chiave democratica, non è altro che un soggetto finito, costretto a guardare l'insieme (il popolo) come una somma algebrica entro cui confondersi. Un individuo costruito con linguaggio matematico e inserito all'interno di una trama che antepone l'isolamento atomistico alla personalizzazione del suo essere. I democratici, nell'idea di Croce, teorizzano una religione della meccanica, della natura, della quantità e della ragion calcolante[11].

In un itinerario storico e ideale che comincia col trionfo seicentesco e settecentesco della corrente del giusnaturalismo, si sviluppa con le fasi rivoluzionarie rinsaldate dai principi dell'89 e in futuro trova riscontro nell'impiego positivistico

[10] B. CROCE, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, op. cit., p. 14.
[11] Ivi, p. 44.

della scienza legata ai postulati del democratismo, Croce osserva che l'elemento caratteristico di questo processo si scopre nell'ideale dell'eguaglianza.

Riepilogata in termini metafisici, e vissuta come linguaggio creativo della storia, la Libertà si rivela dunque incompatibile con l'ideale che sorregge la democrazia: l'eguaglianza. Quest'ultima, in sede religiosa, viene spiegata come il simbolo dell'anti-vitalità, come la nullificazione della personalità individuale a vantaggio di una *volonté générale* posizionata fuori dalla storia[12]. Il concetto di eguaglianza, ridimensionato da Croce, tocca gradi molto elevati durante il trionfo del giacobinismo, il cui fine consisterebbe nell'inquinare gli spazi e i centri dell'umana variazione, nel silenziare i bisogni della qualità ed allargare le illusioni del volgo mediante un'ondata livellatrice diretta a colpire al cuore la libertà. Per quanto forte ed energica si dimostri la battaglia livellatrice volta a cambiare «lo stesso corso dialettico della storia»[13], secondo il filosofo liberale non si potrebbe eliminare la *ratio* della vita.

Croce, tuttavia, non solo attribuisce un valore ineccepibile ai contenuti politici dell'89, ma addirittura riconosce un'esistenza fisiologica dell'impulso democratico nella misura in cui ogni individuo, in tenera età, si apre al mondo con gli occhi dell'ingenuità. Compresa, infatti, una schematica distinzione tra bene e male, tra ciò che è giusto e ciò che è ingiusto, le prime fasi della ribellione si iscrivono nel contesto semplicistico dell'utopia. L'utopia del *Sollen* a tutti i costi. L'utopia del democraticismo egualitario che lotta per sconfiggere definitivamente il male. Il tipico atteggiamento «massonico», che coinvolge menti pigre e astratte[14], affonda le sue

[12] Il vero bersaglio di Croce è, in effetti, il filosofo Rousseau e il suo concetto di «volontà generale»; celebri e amare sono le parole con le quali liquida il pensatore ginevrino: «Quando dal Machiavelli e dal Vico si passa a leggere il *Contratto sociale*, si ha l'impressione di non saper più in che mondo ci si trovi: certo, non nel mondo della storia politica né della Filosofia della politica»; B. CROCE, *Rousseau - il diritto naturale*, in ID., *Etica e Politica*, op. cit., p. 298.

[13] B. CROCE, *Terze pagine sparse*, vol. I, op. cit., p. 57.

[14] Uomini cioè – scrive Croce – di «mezzana cultura» : «maestri di scuola primaria, diplomati di scuola tecnica, laureati farmacisti, e poi altresì specialisti, anche valorosi, medici, avvocati, ingegneri, militari, che conoscono bene la loro specialità, ma non hanno svolto abbastanza la loro umanità, la consapevolezza filosofica e storica, e si sono contentati per questa parte dei risultamenti ottenuti nel primo sforzo, delle prime nozioni, necessariamente astratte e semplicistiche»; B. CROCE, *Pagine sulla guerra*, cit., p. 258.

radici in uno sguardo non ancora smaliziato che anela alla giustizia assoluta, ad una morale priva di concretezze.

Egli scorge nello stadio intellettualistico un approccio originario, la riflessione *in nuce* che prima o poi dovrà essere soverchiata dagli «addottrinati» e dagli «avveduti», dagli uomini con il più alto senso storico, consapevoli che il corso della storia non può essere violentato dai capricci del *Sollen*.

Quel che Croce riscontra nello storico passaggio da un razionalismo ingenuo (Settecento-democrazia) ad uno molto più maturo (Ottocento-liberalismo), lo immagina a quanto pare radicato nel travaglio morale di ogni singolo uomo: il fanciullo dapprima è egoista, difetta dell'universale, dopodiché rincorre il momento della tensione, del primo dover essere, del dover aggiustare il mondo (democrazia), e alla fine «si procura d'intenderlo, di giudicarlo e d'indirizzarlo» (liberalismo). Un dualismo che ricorda la celebre contrapposizione di Max Weber tra l'«etica della convinzione» (i giovani) e l'«etica della responsabilità» (i saggi)[15].

Si pensi, inoltre, al percorso della Coscienza illustrato da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*. La Coscienza, a seguito di una soddisfazione del piacere sensuale, rivendica un fine di alto respiro che introduce il desiderio di annientare l'ordine del mondo attraverso la «legge del cuore»; perciò, l'esigenza falsamente universale, nel secondo stadio della coscienza, si muove in simbiosi con chi vuole togliere l'«effettuale» in nome di un comandamento rivolto alla «produzione del *benessere dell'umanità*»[16].

La Coscienza raggiunge un livello più maturo soltanto quando scopre che il senso normativo, intenzionato a racchiudere i suoi pur nobili richiami, non può trionfare sull'imperativo del reale, e così si rende conto che non può piegarsi al vangelo dei giacobini. La Coscienza diviene «etica» quando irrompe la verità di un

[15] A proposito della condizione anagrafica, Weber tiene tuttavia a precisare che «il semplice fatto che uno abbia vent'anni e che io superi i cinquanta non può tutto sommato indurmi a considerare questa circostanza come un merito davanti al quale dovrei prosternarmi in venerazione. Non l'età conta; bensì lo sguardo addestrato a scrutare senza pregiudizi nelle realtà della vita, la capacità di sopportarle e l'intima maturità di fronte ad esse»: M. WEBER, *La politica come professione*, in ID., *Il lavoro intellettuale come professione. Due saggi*, Torino, Einaudi, 1983, p. 118.

[16] G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, vol. 1, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 308.

«universale concreto» che non ammette il dislivello tra il *Sein* e quel *Sollen* enfatizzato dal pensiero illuminista. La trasformazione hegeliana della Coscienza non sembra, a nostro parere, tanto distante dalla visione di Croce imperniata sul difficile legame tra la democrazia degli «ingenui» e il liberalismo degli «adulti».

È interessante notare come l'inizio, il consolidamento e la definitiva consumazione di un secolo (XVIII sec.), e poi l'ingresso, lo sviluppo e la conclusione dell'altro (XIX sec.), segnino – agli occhi dell'autore della *Storia d'Europa* – il passaggio dall'ingenuità a quello del compimento del pensiero individuale[17].

La vittoria hegeliana di un reale razionalizzato segnerebbe la sconfitta storica e teoretica del *Sollen*, nonché la rivincita di un *Sein* propugnato da chi sostiene che il «legno storto» di kantiana memoria non può essere raddrizzato e che il mondo va inteso e migliorato attraverso le opere della libertà.

1.2 La concezione scientifica della democrazia

Esamineremo ora la natura dello pseudoconcetto in relazione al contenuto democratico. Lo pseudoconcetto indica o riassume un insieme di combinazioni di ordine pratico che oscillano tra l'universale convertito nell'astratto (un «triangolo») e quel particolare che, lungi dall'integrarsi con la solidità categoriale, ricopre lo spazio di una concretezza abbandonata a se stessa (un «gatto» o una «casa»). Tali situazioni rifiutano l'incontro sintetico e spirituale che fungerebbe comunque da presupposto per la loro determinazione[18]. Tra le libertà sintetiche − come quella etica, estetica o morale − e queste combinazioni sussisterebbe una differenza di natura. Le prime

[17] Ancora sui rapporti tra i due secoli, si segnala un'altra pagina dell'autore, il quale, dopo aver detto che la Rivoluzione francese «fu di somma importanza nella storia della civiltà», non manca di criticare con toni aspri l'«egalitarismo giacobino», definito come l'«estrema conseguenza dell'astratto e matematizzante razionalismo settecentesco» e in cui si esprime una netta preferenza, ripetiamo, dal carattere 'religioso', nei confronti del pensiero dell'Ottocento, quale «intelligente accettazione storica di tutto il passato, anche di quello che per le recenti lotte era più aborrito, come il feudalesimo e il monarcato assoluto»: B. CROCE, *Libertà e giustizia*, in ID., *Discorsi di varia filosofia*, vol. 1, Bari, Laterza, 1945, pp. 268-69.
[18] B. CROCE, *La logica come scienza del concetto puro*, Bari, Laterza, 1964, p. 20.

(concetti puri) sono essenziali, le seconde (concetti empirici) possono essere mantenute, modificate, respinte o ripristinate a seconda dei nostri bisogni.

Le libertà dal respiro trascendentale appartengono alla realtà storica; le tecniche dello pseudoconcetto, al contrario, albergano in una confusa astrazione da interpretare come appendice del circolo sintetico. Croce attribuisce un significato «utile» al tema dell'eguaglianza e dell'identità soltanto in questo luogo oscuro, dove per alcuni studiosi marxisti si verifica «una grave svalutazione delle scienze in genere»[19].

Non ci si riferisce in questo caso all'impulso ugualitario della comune umanità. L'eguaglianza adesso rivendicata è una finzione che *serve* a preservare risultati già acquisiti[20]. Qui Croce, da un lato, legittima il contributo delle attività scientifiche e

---

[19] *Il Pensiero politico*, a cura di U. Cerroni, Roma, Ed. Riuniti, 1975, p. 927. Riportiamo, in maniera approfondita, una delle tante critiche rivolte a Croce, ma anche a Gentile, in riferimento alle posizioni generalmente neoidealiste assunte nei confronti della «scienza». Laura Piccioni è dell'opinione che «la negazione della razionalità scientifica» nonché la riaffermazione del sapere speculativo rappresenti «il risultato compiuto di tutta la polemica antipositivistica e antimaterialistica e allo stesso tempo una delle direttive speculative e ideologiche del neoidealismo più caratterizzante e importante per la direzione conservatrice e angustamente umanistica impressa alla cultura italiana». E continua dicendo che la cultura neoidealista «non si occupa di sottoporre a critica i fondamenti della scienza per verificarne concetti e procedimenti; anzi, la critica della scienza diviene subito critica della "filosofia scientifica", poiché si deve scegliere tra una logica della filosofia (metodo dialettico) e una logica della scienza (metodo naturalistico): la scienza è criticata sempre sul piano della filosofia, naturalistica o intellettualistica. A questo proposito – continua la studiosa – si deve aggiungere che la liquidazione delle scienze da parte dei neohegeliani avviene nell'ignoranza delle stesse e nella non recezione di tutto il fondamentale dibattito sulle scienze sviluppatosi nel primo Novecento». Tutto questo significa per Piccioni che «la filosofia neo-hegeliana determina il declino della cultura scientifica italiana e stabilisce un predominio che ha condizionato pesantemente lo sviluppo e l'esistenza di importanti branche del sapere (per es., la sociologia, la logica delle scienze, l'economia politica, la psicologia, la psicoanalisi, ecc.), che solo nel secondo dopoguerra riacquistano pieno diritto di cittadinanza nella nostra cultura e stabiliscono un contatto e uno scambio con le ricerche condotte in altri Paesi». A proposito del rapporto fra la concezione speculativa di Croce e la democrazia, la studiosa sostiene che non solo nel filosofo abruzzese, ma anche in Gentile, vi è «un raccordo tra critica della ragione positivistica e "democraticismo", tra rifiuto dell'"intellettualismo" e spirito riformista e giacobino, che mette in luce il contenuto ideologico specifico della polemica antiscientifica»; pertanto, «la cultura neoidealista con la sua ispirazione antiscientifica e la costruzione di un sistema speculativo del conoscere, appresta per la borghesia italiana una strumentazione ideologica che intende respingere gli ideali progressisti e umanitari e togliere terreno a ogni concezione della storia fondata su leggi obiettive o rivendicante possibilità di razionale progresso nell'organizzazione della società e nel dominio della natura. Respinge anche le istanze democratiche e anticlericali della borghesia produttivistica, che si erano espresse a livello sociale e scolastico con la divulgazione della cultura e l'istituzione delle Università popolari al fine di contrastare il predominio religioso mediante la trasmissione di cultura alle classi subalterne, e contrappone un sapere puro e assoluto – la filosofia −, patrimonio esclusivo dell'élite culturale dominante»; L. PICCIONI, *Ideologia e filosofia del neoidealismo*, Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1983, pp. 31-38.

[20] Egli sostiene, a tal proposito, che «poiché si conosce per operare, e tutte le nostre conoscenze debbono via via venire rievocate per via via operare, sorge l'interesse pratico di provvedere alla conservazione del

quindi del metodo naturalistico, dall'altro rafforza la separazione tra la filosofia nel suo quadro unitario, intrisa di libertà, e gli schemi astratti che sono a-spirituali in quanto si nutrono di risvolti matematici e di anti-vitalità.

La libertà, accompagnata dalla trama logica della *sintesi a priori*, acquisisce i nomi delle quattro sfere nelle loro rispettive concretizzazioni, l'eguaglianza invece non può godere di alcun titolo di cittadinanza all'interno di questa struttura. L'eguaglianza *serve*, non *è*. Rientra in un falso scenario e potrebbe consentirci di colmare lacune, riempire determinate esigenze, favorire alcuni interessi piuttosto che altri; quindi si traduce in un semplice compito, in un sostegno pragmatico alle opere dello spirito. L'eguaglianza, in altri termini, non può essere qualificata come un valore, un ideale, una filosofia. Le scienze che si servono di concetti empirici portano a compimento quello che la realtà non potrebbe mai ammettere: astrazioni, divisioni, cancellazioni della varietà e dell'unicità. Esse provocano un irrigidimento del mutevole e del divenire a vantaggio di un'identità forzata. Le scienze, con i loro strumenti, svuotano di senso le qualità e le opere reali, sfruttando il linguaggio tecnico impiegato per quantità calcolabili.

In breve, nell'ambito della religione viene respinto l'ideale dell'eguaglianza, in sede filosofica l'unica utilità condivisibile è il riscontro sintetico dell'«io voglio!», mentre nella dimensione astratta, e solo in quest'ultima, l'eguaglianza mantiene un significato rilevante. La democrazia, dunque, non potrebbe essere interpretata in modo disgiunto o parallelo alle analisi dello pseudoconcetto.

Le libertà sintetiche contengono come molla della vita e del divenire lo strumento della dialettica. Negli schemi scientifici, in cui si trova a proprio agio la grammatica egalitaria dal sapore illuministico, il ruolo della dialettica non avrebbe ragion d'essere. Essa è la legge della storia; quindi, non potrebbe essere ospitata nei luoghi anti-vitali dello pseudoconcetto, dove la lotta concreta per rinsaldare il liberalismo delle quattro forme lascia il posto all'«incoerente concetto del riposo»[21].

---

patrimonio delle conoscenze acquistate»: B. CROCE, *La logica come scienza del concetto puro*, op. cit., p. 22.
[21] B. CROCE, *Libertà e giustizia*, in ID., *Discorsi di varia filosofia*, cit., p. 271.

La libertà nella sua positiva concretezza (sintesi) è, per Croce, lotta perpetua e «autoteleologica», giacché il suo fine coincide con la libertà stessa. L'eguaglianza (analisi) è la finta molla degli ideali eudemonistici e fra tutti troviamo in primo luogo la democrazia.

Una delle importanti battaglie di Croce concerne il rapporto tra la giustizia e l'eguaglianza. Egli non avversa la natura della giustizia, semplicemente non la mescola – a differenza della cultura azionista[22] – con l'ideale egalitario.

L'esigenza egalitaria che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, si fa sempre più pressante, si specifica nel tentativo di «istituire condizioni di vita economica eguali per tutti i componenti di una società e che diano a tutti eguale benessere»[23], e ancora nella speranza di «abolire le gerarchie sociali, trattando gli uomini come in tutto e per tutto eguali nella capacità e nell'opera sociale»[24]. Uno storicista e idealista come Croce non potrebbe condividere una scelta «filosofica» intenta a raffreddare il reale, ingessarlo dall'alto delle manovre di impianto illuministico, individuando le cause radicali che recano ingiustizie e sofferenze sociali al fine di rimuoverle completamente e immettere una nuova ventata di libertà da coniugare con l'ineliminabile compagna di viaggio: la giustizia/eguaglianza.

Al di là di questo, bisogna sempre considerare il rapporto che Croce instaura con la natura dello pseudoconcetto. Egli rifiuta di abbassare la giustizia a un'esigenza di eguaglianza materiale o naturale fra gli uomini, perché ciò si rivelerebbe nient'altro che un «assurdo trasferimento di una finzione matematica alla realtà che non consente finzioni, alla vita che è antimatematica»[25]; e «lo sforzo che si fa per

---

[22] Si pensi al tono provocatorio e sarcastico col quale liquida «le ardite facoltà combinatorie» del partito d'azione, ribadendo che «unico principio della vita morale è la libertà, e che questa, appunto perché morale, contiene in sé la giustizia, suo inseparabile aspetto: quella giustizia che è via via storicamente possibile nell'incessante progresso della civiltà, e che, poiché è possibile, è moralmente doverosa e necessaria» e conclude dicendo che non crede «all'altra e utopica giustizia che si attuerebbe integralmente una volta per tutte, istituendo sulla terra l'Eden egualitario, nel quale l'uomo non solo si annoierebbe ma si animalizzerebbe e avrebbe bisogno di un pastore, di un allevatore, di un domatore e, insomma, di un padrone»: B. CROCE., *Giustizia e libertà. Una questione di concetti*, in ID., *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, vol. II, Bari, Laterza, 1963, p. 223.
[23] B. CROCE, *Libertà e giustizia*, in ID., *Discorsi di varia filosofia*, op. cit., p. 266.
[24] *Ibidem*.
[25] Ivi, p. 267.

egualizzare l'individualità o la vita, tende inconsapevolmente a distruggere individualità e vita»[26].

In sintesi, la giustizia deve staccarsi dall'eguaglianza. La prima rientra nella realtà; la seconda, guidata dall'intelletto, appartiene al vocabolario dell'aritmetica e delle finzioni. L'unico ramo egalitario, quello minimale, che potrebbe abitare il tessuto reale della giustizia, Croce lo identifica con il «riconoscimento della dignità spirituale di ogni essere umano»[27]. Sorge spontaneo chiedersi: la giustizia che ufficio occupa nell'orizzonte crociano? E soprattutto, che legame può esserci fra essa e l'ideale della democrazia?

Alla seconda domanda non dovrebbe essere difficile rispondere. È chiaro, infatti, che, se Croce non disgiunge l'eguaglianza dalla democrazia – e si è detto che egli scevera la giustizia dall'eguaglianza –, la giustizia non può essere affiancata o messa in comunicazione con la prospettiva democratica. Essere giusti, nel senso spirituale, non può voler dire essere democratici.

Lo pseudoconcetto non dovrebbe essere equiparato alle teorie di un Thomas More o *Überhaupt* ad ogni voce utopica perché in questi ultimi casi mancherebbe, secondo Croce, il valore dell'utilità e dell'interesse opportunistico: si tratterebbe di un nulla su un nulla. La democrazia egalitaria, sembra di capire, è più dell'utopia e meno della giustizia.

Il nulla sul nulla (utopia) perderebbe di valore e di utilità perché predispone schemi funzionali allo stravolgimento del filo realistico, quello che connette presente, passato e futuro. Il nulla (pseudoconcetto), non nullificato da contenuti rivoluzionari nel senso utopico dell'espressione, manterrebbe un profilo estrinseco che non sfiora la storia. Il primo si lega al *Sollen* dei cambiamenti; il secondo ha un riscontro conservatore, solidifica il reale, esprime elogi alla storia compiuta, anzi seleziona accuratamente ciò che è indispensabile non tanto per mutare la storia dello spirito – ricattata dall'astuzia della Ragione −, ma per recuperare quanto di buono e di

[26] E continua dicendo che, «se riuscisse al suo fine, non si otterrebbero individui conformi al modello sociale fissato, ma sparirebbero individui e società»: B. CROCE, *Ancora di liberalismo, liberismo e statalismo*, in ID., *Scritti e discorsi politici*, vol. II, op. cit., p. 438.
[27] B. CROCE, *Libertà e giustizia*, in ID., *Discorsi di varia filosofia*, cit., p. 266.

qualitativo riesce a realizzare. Se il nulla sul nulla non ci sta a subire la supremazia della storia effettuale, non vuole assoggettarsi a un perenne dualismo e intende conquistare il primato della vita, vale a dire vuole «aggiustare il mondo» istituendo un vigoroso punto di vista, il semplice nulla, nella descrizione di Croce, rappresenta quel comodo irreale che accetta la sua estraneità dal vitale e dalle articolazioni dello spirito. Accetta ma non *vuole*, perché il volere appartiene alla vita e lo pseudoconcetto non può vivere.

La scienza empirica, con tutte le sue varianti, risiede al confine fra una morte, di cui è titolare, e una vita sfuggente raccolta nelle intenzioni dell'interprete, di chi crea e sfrutta il metodo classificatorio. Se ne deduce che la democrazia, nel suo significato egalitario, è inaccettabile sul piano religioso, scompare dal quadro speculativo e muore nei suoi *utili* compimenti scientifici.

La democrazia *non è*. O meglio: *è* in quanto esistono i suoi effetti. Essa però non è filosofica, non è reale. La realtà per Croce è costituita da quattro sfere, da quattro libertà, da quattro forme, le quali, sebbene di immensa portata, circoscrivono uno spazio che non può essere visitato dalla finzione concettuale. Si tratta di un evidente paradosso.

Lo pseudoconcetto *è* e *non è*. Una dichiarata inesistenza produce un esistente (effetti) che persiste a non disporre titoli sufficienti per *sentire* la vita. Se Croce si distingue dall'idealismo, dall'esistenzialismo o ancora dagli autori della Scuola di Francoforte nel suo tentativo di sdoganare il ruolo delle scienze descrittive, non riesce a conseguire l'obiettivo a causa della sua rilettura kantiana, mediata da Hegel, la cui immediatezza interrompe il valore (storico) delle imperfezioni, delle impressioni, dei sentimenti e, appunto, degli pseudoconcetti.

Anche quando sembra che Croce critichi la giustizia premiando la Libertà[28], egli ha sempre in mente la giustizia nella sua delineazione illuministica. Ma, se l'eguaglianza pertiene all'ufficio scientifico degli pseudoconcetti, la giustizia – che

[28] È noto il suo sfogo contro la diade di «Libertà e Giustizia», quando afferma di non poter «accettare quei due concetti così come si suol presentarli e raccomandarli uniti, quasi si pongano sulla tavola e si offrano, l'una accanto all'altra, due noci»: ivi, p. 261.

peraltro non va confusa con il diritto e con la sfera pratica dell'individuale – coincide e non coincide con la categoria dell'etica. Nel primo caso, il giusto e l'ingiusto rispondono alla tensione dialettica che investe il quarto grado dello spirito, in cui dimora la libertà nella sua determinazione morale: essere *moralmente* giusti significherebbe esprimere un Sì incondizionato all'arricchimento dello spirito nel suo continuo *farsi*; invece, nel secondo caso, ovvero quando la giustizia non si esaurisce nell'ultima sfera, essa pare assumere un ruolo onnicomprensivo, dato che riflette l'eguaglianza *minimale* nella comune umanità.

Questi chiarimenti sono importanti per tenere sempre presente che, quando Croce fa riferimento alla democrazia oppure agli strumenti democratici, non pensa alla giustizia pura da far confluire nel suo circolo dei distinti (Etica), ma alle scienze e alla dimensione problematica dello pseudoconcetto.

1.3 La concezione (falsamente) politica della democrazia

Il giovane Croce si forma in un'Italia che, dopo aver scritto la «poesia», vuole realizzare la «prosa»[29]. Dopo i caldi desideri dell'emancipazione, della liberazione di un Paese da secoli assoggettato alle potenze straniere e a seguito della conquista di Roma avvenuta nel 1870, si chiude un ciclo storico e si tenta di inaugurarne un altro. Termina il momento poetico riconducibile all'ideale morale dell'umanità e si cerca di approdare in un sentiero di solide razionalità. Il fremito per imminenti conquiste storiche, culturali e politiche si attutisce sempre di più in proporzione ai rispettivi conseguimenti. Non resta che amministrare le nuove libertà, espletare atti di regolazione, dedicarsi all'«opera razionale della discussione» e alla «coerenza tra il pensiero e l'azione»[30].

Queste ultime iniziative che, in quanto tali, a suo dire, andrebbero pur sempre inserite in un contesto riformatore e non spregiate con accuse di conservazione, vengono rappresentate dagli uomini della Destra, i quali si distinguerebbero dai

[29] B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1973, p. 2.
[30] Ivi, p. 7.

protagonisti della Sinistra nella serietà del giudizio, nel profilo realistico che dovrebbe caratterizzare una compagine di governo di una nazione reduce da straordinari risultati come l'Italia.

Quelli di Destra mantengono un forte senso storico, rifuggendo «dall'allargare il corpo elettorale, che già, ristretto com'era, pareva a loro troppo largo, considerata la qualità dei suoi componenti»[31]. Per loro, dunque, la libertà importa «la spontanea autorità del sapere, della rettitudine»[32].

La capacità decisionale, la validità degli atteggiamenti di rilievo politico mancherebbero agli uomini della Sinistra, a coloro che si nutrono di oratoria demagogica. I primi – romantici, idealisti e storicisti – promuovono una visione realistica e liberale, mentre i secondi – illuministi, giacobini e mazziniani – sfoderano un linguaggio pernicioso e «moraleggiante». Croce, come si è detto, non mostra completa ostilità nei confronti della prospettiva democratica: solo verso i democratici di professione. Egli, infatti, tiene a precisare che il liberalismo è un ideale regolativo e morale, mentre la democrazia è un ideale pratico, una realtà empirica[33]. Dal primo non si può mai prescindere; quanto alla seconda, se essa risponde alle esigenze dello spirito, sarà «utile» e bisogna di essa approfittare.

La vera ostilità, Croce la esibisce nei confronti della massoneria e del dilettantismo politico. Poiché «l'opera del politico consiste, non già nelle costruzioni più o meno ingegnose e di bella apparenza, ma nel trovare i punti di congiungimento tra l'ideale e la realtà»[34], l'ideologia portata avanti dalla massoneria, secondo lo studioso liberale, è talmente «semplicistica» e «antiquata» che «impedisce, con la sua superficialità, quella soda cultura storica e politica»[35] che Croce stesso non si stanca mai di predicare.

---

[31] Ivi, p. 8.
[32] Ivi, p. 7.
[33] Scrive, infatti, che, «se al demoliberalismo venisse a mancare quell'interno concetto regolativo, esso si convertirebbe in tirannide piazzaiola e faziosa»: ivi, p. 8.
[34] B. CROCE, *Materialismo storico ed economia marxistica*, Bari, Laterza, 1968, p. 192.
[35] B. CROCE, *Massoneria e libertà*, in ID., *Pagine sparse*, vol. II, Bari, Laterza, 1960, p. 502.

Il problema è sempre l'interpretazione illuministica della democrazia. L'errore risiederebbe nella convinzione che vi sia un dover essere disgiunto dall'essere e, soprattutto, che questo dover essere abbia già un nome ben preciso da catapultare, con violenza giacobina, nella realtà effettuale.

Negli anni Quaranta ha luogo un'aspra battaglia sul piano filosofico e politico tra il crocianesimo liberale e la cultura azionista. Croce rimprovera agli azionisti, per lo più suoi vecchi allievi, di equiparare sul piano concettuale la libertà e la giustizia di derivazione illuministica.

Occorre aggiungere che, proprio in quegli anni, dirà che liberalismo e democrazia «per un verso coincidono, per l'altro divergono tra loro»[36]. Qualche tempo dopo sosterrà che, «lasciando da parte le differenze teoriche e storiche […] sta di fatto che, nell'uso sempre nuovo che assumono le parole, "democrazia" nei paesi liberi di Europa e di America è diventata sinonimo di ciò che noi chiamiamo "liberalismo"»[37]. Dichiarerà anche che la democrazia è «liberale», in quanto, «se il liberalismo senza democrazia langue privo di materia e di stimolo, la democrazia a sua volta, senza l'osservanza del sistema e del metodo liberale, si perverte e si corrompe e apre la via alle dittature e ai dispotismi»[38].

Redigerà un manifesto – firmato da Vittorio Emanuele Orlando, Francesco Saverio Nitti e Ivanoe Bonomi –, in cui si ritrova pressappoco lo stesso concetto, ovvero che «non bisogna dimenticare che il liberalismo, disgiunto dalla democrazia, inclina sensibilmente verso il conservatorismo, e che la democrazia, smarrendo la severità dell'idea liberale, trapassa nella demagogia e, di là, nella dittatura»[39].

Croce non diventa improvvisamente un democratico, men che meno ha intenzione di estendere il valore della democrazia fino ad arrivare a una sostanziale parità con la natura etica del liberalismo o addirittura squalificare quest'ultima,

---

[36] B. CROCE, *Liberalismo e democrazia*, in ID., *Scritti e discorsi politici (1943-1947)*, vol. I, Bari, Laterza, 1963, p. 116.
[37] B. CROCE, *La fusione del partito liberale-democratico nel partito liberale*, in ID., *Scritti e discorsi politici*, vol. II, op. cit., p. 62.
[38] B. CROCE, *Rievocazione dell'Italia libera e democratica*, in ID., *Scritti e discorsi politici* cit., p. 200.
[39] B. CROCE, *l'Unione Democratica Nazionale*, in ID., *Scritti e discorsi politici* cit., p. 294.

«empirizzarla» allo scopo di individuare un definitivo punto di comunanza fra le due prospettive. Tutt'altro. Il punto fondamentale sta nel tenere sempre in considerazione i luoghi entro cui Croce posiziona sia la libertà sia la democrazia. Impresa, per la verità, non facile.

Quando parla di punti di convergenza e divergenza, di una democrazia sempre più prossima alla visione liberale, di un liberalismo tendenzialmente conservatore allorché rifiuti di coniugarsi con la democrazia e, quest'ultima, addirittura «dittatoriale» o «demagogica» se non si riallaccia al primo e così via, in tutti questi casi, Croce non dimentica né l'orizzonte religioso che ospita la Libertà «senz'altra determinazione» né il profilo gnoseologico che si nutre di un liberalismo determinato.

Il liberalismo, che si incontra con la democrazia, non coincide con la concezione religiosa della libertà, e non è neppure una sintetica e peculiare determinazione, quella che alberga filosoficamente nello spazio etico-politico. In altri termini, qui Croce qualifica il liberalismo come teoria e metodo di governo costituzionale e solo in questo luogo – tipicamente pseudoconcettuale − è possibile che esso s'incroci con la democrazia. Ci si riferisce a due realtà empiriche che non possono stare separate perché l'una si serve dell'altra in uno scambio strettamente utilitaristico che non stride, quantomeno nell'ottica crociana, con il significato religioso.

Viene confermato, nell'ultimo Croce, il significato di utilità (empirica) in merito a una visione democratica rimasta sempre d'impronta anti-illuministica. Il Croce maturo rimane fedele a quello delle prime formulazioni, solo che, negli ultimi periodi della sua funzione intellettuale, viene argomentata ed esplicitata ancor di più la componente «positiva» della democrazia. Risulterebbe perciò un po' sbrigativa la tesi secondo cui il filosofo della libertà ha «ben chiaro che "democrazia" non è un regime politico ma un modo di essere dei rapporti tra le classi sbilanciato in direzione della "prevalenza del demo"»[40].

Francesco Postorino

[40] L. CANFORA, *La democrazia. Storia di un'ideologia*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 364.

Lo storicismo di Croce e la morte della metafisica: intervista a Marcello Mustè

Abbiamo discusso anche con Marcello Mustè a proposito della figura di Benedetto Croce. Celebre studioso di idealismo, di filosofia italiana contemporanea, di teoria e storia della storiografia e di filosofia tedesca, Mustè ha pubblicato lavori importanti su Croce, tra cui si ricordano le monografie *Benedetto Croce*[1], *La filosofia dell'idealismo italiano*[2], *Croce*[3] e *Tra filosofia e storiografia. Hegel, Croce e altri studi*[4].

Qual è, a suo parere, il contributo più importante che Croce offre alla tradizione filosofica?

Il contributo di Croce alla filosofia, non solo italiana ma europea, è stato enorme, e forse fatichiamo ancora a misurarlo in tutta l'estensione e la profondità. Per citare solo alcuni esempi, a Croce si deve una rinascita dell'estetica come disciplina propriamente filosofica, una teoria assolutamente originale del liberalismo politico, una revisione profonda della filosofia hegeliana, una nuova visione dello storicismo. Ma il suo contributo non può essere confinato alla filosofia in senso stretto: le sue quattro storie – in particolare quelle d'Italia e d'Europa – costituiscono una nuova e coerente «narrazione» della nostra tradizione nazionale, dopo quelle di Gioberti e di De Sanctis (e insieme a quella di Gramsci), e si pongono alla base della moderna idea di Europa, della cui unità politica Croce è stato, come si sa, uno dei primi e più accorti (e, a un certo punto, problematici) profeti. Con i suoi numerosi scritti, fin

[1] Napoli, Morano, 1990.
[2] Roma, Carocci editore, 2008.
[3] Roma, Carocci editore, 2009.
[4] Ariccia (RM), Aracne editrice, 2011.

dalla fondazione della «Critica», ha contribuito in maniera decisiva a sprovincializzare la cultura italiana, aprendola alle più importanti correnti europee.
In questo senso, Croce ha veramente rappresentato un'epoca della nostra storia filosofica e civile, e la sua «influenza culturale» (per riprendere un'efficace espressione di Gianfranco Contini[5]) è stata senza dubbio decisiva. Un'«influenza» che ancora non è stata ricostruita nelle diverse fasi, nei molteplici effetti, ma che certamente si articolò in momenti differenti: ci fu un'influenza di Croce tra il 1902 e il 1907, particolarmente evidente negli ambienti delle riviste fiorentine, segnata soprattutto dalla pubblicazione dell'*Estetica* e dalle prime annate della «Critica»; ci fu un'influenza più larga e profonda all'indomani della Prima guerra mondiale, quando aspetti salienti del pensiero crociano penetrarono nelle nuove culture politiche di massa, comunista cattolica liberale; e ci fu una diversa influenza dopo il 1925 e il passaggio di Croce all'opposizione. E infine ci fu la stagione che prese inizio negli anni Quaranta, in cui ha larga parte la vicenda della Casa Einaudi e che, a un certo punto, s'intreccia con la pubblicazione e la ricezione delle opere di Antonio Gramsci. Pochi ricordano che il famoso e assai benevolo articolo di Croce sulle *Lettere dal carcere* di Gramsci apparve originariamente come editoriale sulla «Stampa» di Torino, e suscitò reazioni di sospetto e a tratti di vera e propria ripulsa da parte dei redattori della Casa Einaudi. È un avvenimento (assieme a quello della mancata introduzione di Croce all'edizione inglese delle lettere gramsciane) che meriterebbe di essere ricostruito, perché rappresenta in maniera emblematica un contrasto interno, mai davvero risolto, in una certa cultura di quel tempo, divisa tra il desiderio di una rottura e l'impossibilità di consumarla fino in fondo, perché gli stessi scritti di Gramsci riportavano a quella radice che si voleva congedare. E Gramsci, dopo Gentile e Omodeo e pochi altri, era stato forse il lettore più acuto che Croce avesse avuto, quasi un suo eretico e indisciplinato scolaro.

Insomma, la sua opera è stata largamente assimilata. La cultura italiana, almeno fino alla metà degli anni Sessanta, si è nutrita del pensiero di Croce, anche se ha

[5] Cfr. G. CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967.

sempre avuto una grande difficoltà a porlo come oggetto di esame, di analisi, di critica; insomma, a storicizzarlo e a studiarlo nella struttura dei suoi pensieri.

Lei ha approfondito il ruolo dell'«accadimento». È un punto delicato e forse decisivo del suo nucleo teoretico. Quali sono le differenze tra l'accadimento crociano e l'astuzia hegeliana della ragione?

Il problema dell'accadimento emerse nella *Filosofia della pratica*, pubblicata nel 1909, in particolare nei capitoli quinto e sesto della prima sezione. Il punto essenziale è che Croce non si limitò a teorizzare l'accadimento, ma introdusse la difficile distinzione tra volizione e accadimento. Questa distinzione non solo correggeva, come è evidente, la dottrina hegeliana dell'«astuzia della ragione», restituendo al volere un'effettiva autonomia, ma la rovesciava e quasi la invertiva: se per Hegel le volizioni apparivano come strumenti di una razionalità in parte immanente e in parte trascendente al processo storico, per Croce l'accadimento cosmico (o anche, come lo definì, il successo dell'azione) doveva essere considerato come il risultato e il prodotto dell'azione volitiva. Ciò significa che l'accadimento era costituito dall'energia della volontà libera, e non viceversa. D'altronde, l'intera *Filosofia della pratica* aveva come suo centro proprio questo problema della libertà del volere, che Croce concepiva allora, in termini kantiani, come spontaneità, come capacità della volizione di non ripetere l'ordine della necessità, stabilito dal distinto giudizio teoretico. Era quel «prammatismo di nuova sorta» di cui parlò nella conclusione della prima parte, e che diventò nitido con l'aggiunta, all'ultimo momento (il 17 aprile 1908, come si apprende dai *Taccuini di lavoro*), della terza sezione su *L'unità del teoretico e del pratico*, che introduceva la metafora geometrica del circolo. Almeno nelle intenzioni, dunque, la teoria dell'accadimento cercava di compiere la critica che Croce aveva formulato della filosofia della storia di Hegel già nel saggio del 1907 su *Ciò che è vivo e ciò che è morto*. Ma naturalmente comportava difficoltà specifiche, che, nel contesto della *Filosofia della pratica*, affiorarono nel successivo sesto capitolo, a proposito della distinzione tra giudizi pratici e giudizi dell'accadimento, e

che poi impegnarono la successiva *Logica*. La critica a Hegel e alla sua «astuzia della ragione» si fece poi più chiara, e direi perentoria, nel decimo capitolo del libro su Vico (dedicato alla provvidenza) e quindi nel capitolo su *L'umanità della storia* di *Teoria e storia della storiografia*, per tornare, in maniera definitiva, nell'articolo del 1946 *Intorno alla teoria hegeliana degli individui storici*.

La sua dialettica degli opposti segna sempre la vittoria del «positivo» sul «negativo». Si tratta di un residuo metafisico?

Mi permetta anzitutto di distinguere alcuni concetti che compongono la sua domanda. L'idea che Croce sia stato un pensatore «metafisico» ha attraversato la storia della critica: questa definizione venne adoperata, per limitarmi a qualche esempio (e tralasciando i peggiori), da interpreti come Della Volpe, Banfi, Anceschi. Si tratta di una definizione del tutto fuorviante, che merita di essere archiviata: Croce fu un avversario inflessibile della metafisica, come si può vedere nei suoi scritti (basta leggerli), dall'*Introduzione* alla «Critica» fino alla celebre nota sul *purus philosophus, purus asinus*. Questa rettifica andrebbe anzi estesa, secondo me, anche alla qualifica di «idealismo», non solo perché Croce abbandonò esplicitamente questa denominazione nel 1943, ma anche perché, quando la usò, non mancò mai di circostanziarla, parlando per esempio di «idealismo critico», di «realismo idealistico» e di «idealismo antimetafisico»; e soprattutto perché, se assumiamo l'espressione «idealismo» nel suo pieno rigore (quello che deriva dalla definizione di Hegel nella logica dell'essere, per cui idealismo significa che «il finito è ideale»), non rappresenta del tutto il suo pensiero.

Un altro discorso deve essere fatto a proposito del principio logico che lei ricorda, quello per cui il negativo non ha realtà se non in quanto è incluso e superato nel positivo. Come tale, questo è il principio della dialettica, con il quale Croce concepì il rapporto tra gli opposti, all'interno di ogni forma distinta: il bello e il brutto, il vero e il falso, l'utile e il disutile, il bene e il male. Negando tuttavia, come è noto, che questo principio potesse regolare anche la relazione reciproca tra le categorie distinte.

Il principio dialettico, così definito, può certo essere discusso e sottoposto a critica, ma francamente non vedo come possa essere superato. Un pensatore radicale della «decadenza», come Nietzsche, tentò di sfuggirvi fin dalla sua opera giovanile, *La nascita della tragedia*, prendendo in prestito da Calderòn de la Barca e da Schopenhauer la terribile figura del saggio Sileno, per cui, come si sa, per l'uomo sarebbe stato meglio non essere nato o, una volta nato, morire al più presto: ma anche Nietzsche dovette accorgersi che la parola del negativo era pur sempre una parola, un'esistenza e una positività che includeva in sé quella tremenda profezia e la pronunciava. Ma certo dal principio dialettico può nascere una metafisica. Questo accade quando quel principio logico viene considerato come l'ordine dell'esistenza empirica, capace di delineare un «sistema» della natura, della storia ecc. Accade quando la dialettica non viene considerata solo come esposizione e ritmo della determinazione, ma anche come legge del rapporto «tra» determinazioni differenti. Allora si assiste alle buffe immagini del seme che diventa frutto e dell'animale che si nega nell'uomo. Ma il merito di Croce fu appunto quello di distinguere il principio dialettico dai suoi possibili esiti metafisici, di considerarlo nella sua semplice struttura logica. Di qui la critica alle filosofie della storia, alle filosofia della natura, e così via. Nel mio libro su *La filosofia dell'idealismo italiano* ho avanzato l'ipotesi che questa capacità di arretrare al nucleo logico della dialettica costituisca una delle caratteristiche fondamentali del pensiero italiano, che ora tenderei a estendere anche all'idealismo del secolo decimonono.

Il suo liberalismo «religioso» lo reputa concettualmente e politicamente più attendibile rispetto ai celebri compromessi disegnati dalla cultura azionista?

Nell'azionismo confluirono diverse «anime», per cui trovo difficile parlare, in senso unitario, di una «cultura», specie se con questa parola si allude a un punto di vista filosofico o filosofico-politico. Vi furono personaggi come Adolfo Omodeo o Guido de Ruggiero che certo provarono a distinguersi da Croce anche sul piano filosofico, ma in sostanza rimasero all'interno delle coordinate di fondo del suo

pensiero. Vi furono altri, come Carlo Rosselli e coloro che confluirono in «Giustizia e libertà», che erano lontani da Croce non tanto per motivi filosofici quanto per una certa visione della storia d'Italia: e in fondo fu proprio un azionista, Omodeo, che ne delineò la critica più stringente nella recensione che nel 1926 dedicò a *Risorgimento senza eroi* di Piero Gobetti. Poi, naturalmente, c'è il liberalsocialismo, soprattutto nella formulazione più matura di Guido Calogero, ma qui la critica di Croce fu netta, priva di ambiguità, e si rivelò insuperabile, perché riguardava il modo in cui aveva concepito il liberalismo e il rapporto con la democrazia. Dal mio punto di vista, si fa ancora fatica, da parte degli interpreti, a cogliere quanto la concezione del liberalismo di Croce fosse molto più radicale di quella dei suoi critici.

Fino al 1925, Croce aveva aderito a un liberalismo spontaneo, ottocentesco, risorgimentale, che era rappresentato soprattutto dagli scritti, peraltro straordinari, che Silvio Spaventa aveva pubblicati nel «Nazionale», e che egli ristampò fin dal 1897 (poi nell'edizione ampliata del 1923). Ma il passaggio all'opposizione al fascismo e la rottura con Giovanni Gentile cambiarono tutto nella sua visione politica, e cambiò molto anche (ma questo sarebbe un discorso diverso e non breve) nella sua filosofia. Solo allora delineò una vera e propria teoria liberale, una «filosofia politica»: al cui centro vi era la domanda drammatica sulla decadenza delle istituzioni liberali, non solo in Italia ma in tutta l'Europa. E a questa domanda rispose con la dottrina «metapolitica» del liberalismo, distaccandolo perciò da tutte le istituzioni positive della vita liberale: l'individuo, il mercato capitalistico, lo stato di diritto. Lo concepì come il «genio della libertà», capace di fecondare nella storia senza mai confondersi con i suoi prodotti. Con quella teoria Croce rivelò, secondo me, la vera natura del liberalismo: che non è «politica», appunto, ma «metapolitica», nel senso che non si identifica con gli istituti storici ma li richiama tutti a non oltrepassare il limite dell'oppressione. In questo senso dissolse, letteralmente, la visione classica del pensiero liberale, e ne rese al contempo possibile ogni contaminazione, anche quelle con la democrazia e con il socialismo. Perciò Bobbio non aveva torto, in un certo senso e dal suo punto di vista, quando in una famosa

battuta scrisse che non avrebbe mandato un giovane da Croce a scuola di liberalismo. In fondo Croce quel vecchio liberalismo lo aveva demolito, negandone la natura «politica». Comprese che con il solo principio liberale non si costruisce alcun ordine politico, anche se ogni ordine politico deve garantire il progresso della libertà. Per essere sincero, non vedo quale pensatore «azionista» abbia conseguito una tale radicalità nella riflessione sul liberalismo e sui rapporti con la democrazia.

Aggiungerei che questa sua visione del liberalismo è molto attuale, può aiutarci ancora oggi. A chi intraprende guerre per esportare la democrazia Croce avrebbe risposto che una guerra, se proprio deve farsi, si giustifica solo nel nome della libertà, perché la libertà non si esporta ma è iscritta nel cuore degli uomini. Ci avrebbe insegnato che della libertà bisogna avere un concetto storico, concreto, adatto alle situazioni, mai astrattamente «normativo». Certo, per comprendere la sua lezione bisogna privarsi di un certo dogmatismo liberale, bisogna diventare veramente laici e spregiudicati, e rinunciare alla facile etichetta del liberalismo politico. Direi che Croce ha reso il pensiero liberale davvero universale.

Croce non offende l'orizzonte empirico; quest'ultimo, tuttavia, non può rientrare tra le sfere dello spirito. Se l'articolazione categoriale riassume il volto (sintetico) della storia, come può vivere o «esistere» lo pseudoconcetto nel suo riscontro analitico?

Anche qui, mi permetta una breve premessa. Croce è stato accusato di ogni nefandezza nei confronti della scienza: la più comune è quella di essere responsabile dell'arretratezza della cultura scientifica in Italia. Come è stato osservato (da Gennaro Sasso e da Paolo D'Angelo, fra gli altri), questa accusa è grottesca, anzitutto sul piano storico. Questo non significa, naturalmente, che la sua visione delle scienze empiriche sia attuale e ancora valida. Anzi, per molti versi è uno degli aspetti più deboli del suo pensiero. Lei ricorda, giustamente, l'ambiguità dello pseudoconcetto, destinata a esplodere, d'altronde, nelle ultime riflessioni sulla Vitalità. L'ambiguità dello pseudoconcetto è la stessa ambiguità della categoria dell'Utile o economico,

che costituì la principale scoperta filosofica del giovane Croce: fin dall'inizio questa categoria oscillò tra il suo ufficio formale, che era quello di rappresentare il positivo progresso tecnico e materiale, e il suo fondo inquieto, che ne faceva l'origine vitale dello scompaginamento dell'ordine dello Spirito. Per cui, come dicevo, ne derivarono le tensioni dei suoi ultimi scritti sulla Vitalità e le discussioni dei suoi interpreti, che coinvolsero Paci, De Martino, Antoni e altri. È una questione importante, ma non è tutto. Il problema delle scienze empiriche è molto più complesso di quello dell'utile. Ciò che non è più accettabile, dal mio punto di vista, è la negazione, che Croce operò, del carattere conoscitivo e veritativo delle scienze empiriche (che, invece, attribuì all'intuizione e al concetto puro). Per Croce, come si sa, la conoscenza è logica, si raccoglie nella struttura teoretica del giudizio individuale. Per questo gli pseudoconcetti, le astrazioni di origine pratica, ne sono esclusi. Ma anche qui noi incontriamo un problema più grande, che non è solo di Croce, ma della filosofia del suo tempo, e in parte anche del nostro tempo.

L'errore di Croce, secondo me, non fu quello di concepire le nozioni scientifiche in termini pseudoconcettuali, cioè riportandole all'agire pratico; ma casomai quello di concepire la verità come una struttura teoretica. Qui forse Croce subì un aspetto caratteristico della metafisica, l'idea di fondo dell'identità tra verità e incontrovertibile. Se la verità è l'incontrovertibile, allora necessariamente le scienze empiriche ne rimangono escluse, e si entra nella prospettiva del dualismo; perché la verità delle scienze empiriche è per definizione una verità controvertibile, opinabile, falsificabile. È un discorso che riguarda non solo la fisica o le scienze della vita, ma anche la storiografia e le scienze umane. Solo se usciamo dall'idea metafisica dell'identità di verità e ragione, di verità e incontrovertibile, possiamo ripensare le scienze empiriche come scienze di conoscenza e di verità. Altrimenti questa via è sbarrata. Ma questo è un discorso complesso, e non posso fare altro che rinviare a quanto ne ho scritto altrove, per esempio nell'articolo su *Storia, metodo, verità*[6].

[6] Cfr. «La Cultura», n. 2/2014, pp. 277-94.

Il suo storicismo idealistico che legame instaura con la «persona» e più in generale con le prospettive che si impegnano a tutelarla?

Il concetto di «persona» è molto ambiguo: in parte rinvia a un discorso etico e più precisamente religioso, che esige un atteggiamento di fede, in parte a una costruzione giuridica. E fu poi ripreso, come critica a Croce, oscillando tra l'uno e l'altro di questi significati. Ma il problema di Croce e del suo storicismo non fu propriamente quello della «persona», ma quello dell'«individuo». In tutta la sua opera, Croce ha insistito sull'irrealtà dell'individuo considerato in senso empirico, cioè separato dalla sintesi con l'universale. Si potrebbero ricordare molti luoghi, ma basterà avere presente le pagine della *Filosofia della pratica* sugli «abiti volitivi» e quelle dei *Frammenti di etica* su *L'individuo e l'opera*. Questa negazione della realtà dell'individuo empirico ebbe conseguenze molto rilevanti anche sul piano del pensiero politico, per esempio nella critica a John Stuart Mill, e su quello storiografico, con la critica del genere della «biografia». Al concetto di individuo, insomma, Croce oppose sempre quello di «individualità», che indicava, appunto, la concretezza dell'elemento universale, la sintesi di individuale e universale. È noto che Carlo Antoni contestò questo aspetto della filosofia di Croce (provocando anche, nel 1941, una precisazione del filosofo), e tentò di concepire l'individuo come il luogo stesso della sintesi categoriale. Si trattava di uno sforzo generoso, ma Croce era consapevole che era in gioco un punto molto delicato sul piano speculativo, che gli derivava da Vico, da Hegel, da Marx. Soprattutto, come scrisse nel 1940 recensendo un'opera di Friedrich Meinecke, riteneva che la singolarità empirica, separata dall'elemento universale, fosse «l'origine remota del morboso romanticismo, del decadentismo e altresì del razzismo». È un passaggio importante della sua filosofia, che viene spesso equivocato.

Negando realtà all'individuo empirico, staccato dall'universale, Croce non intendeva affatto negare la dignità dell'elemento individuale, ma anzi nobilitarla, mostrarne tutto il senso spirituale: come chiarì, peraltro, nella critica perentoria che rivolse a Hegel su questo punto, quando lo accusò di «dualismo», perché, spiegò, se

l'individuo non può essere pensato senza il concetto universale, neanche questo, l'universale, può essere pensato fuori dell'individualità. È persino superfluo aggiungere che questo discorso non ha niente a che vedere con le «tutele» delle libertà individuali, con i diritti che il sistema giuridico deve riconoscere a ciascuno e che Croce non si sognò mai di mettere in discussione. Anzi, come insegna la storia, proprio nei regimi in cui l'individuo è tutto e l'universale è ridotto a poca cosa, quei diritti e quelle tutele vengono più facilmente violati. La storia del capitalismo e del liberalismo classico dovrebbe dirci qualcosa in proposito. Dal mio punto di vista, dunque, il problema dello storicismo di Croce non è qui. Casomai è nel suo carattere «assoluto», cioè nell'idea che la storia concluda in sé la struttura della ragione, che la risolva pienamente. Ho parlato, per questo, dell'esigenza di uno storicismo «temperato» e non assoluto, per dire che la «semplice ragione» (di cui una volta parlò Eugenio Garin) indica sempre la natura contraddittoria e opinabile dei prodotti storici senza mai poterli adeguare al suo ideale incontraddittorio.

Può riprendere e approfondire il rapporto tra il giusnaturalismo sui generis di Antoni e lo storicismo metodologico del maestro?

A un certo punto Antoni ritenne di operare un vero e proprio rovesciamento della concezione dell'individuo di Croce, non considerandolo più come un'astrazione economica, ma come lo stesso universale concreto, come il luogo della sintesi a priori e la realtà del giudizio individuale. Era una posizione che si legava ai suoi orientamenti politici, alle sue nuove frequentazioni e al tentativo di recuperare un liberalismo più classico, fondato sul valore assoluto dell'individuo. Ma Antoni era un filosofo troppo acuto per non rendersi conto che, trasportata la sintesi nell'orizzonte dell'individuo, accadeva che l'individuo non era più tale, o almeno non era affatto quell'individuo empirico a cui, in senso politico, ci si voleva richiamare: era sintesi, appunto, dominata dall'elemento etico e universale, e non l'individuo empirico reale. Insomma, quell'individuo non era tanto diverso dall'individualità di cui aveva parlato Croce.

Il grande contributo di Antoni, se vuole la mia opinione, non è questo. Antoni diede il meglio di sé, come studioso, nei due libri straordinari che pubblicò nel 1940 e nel 1942 (*Dallo storicismo alla sociologia* e *La lotta contro la ragione*), dove ripercorse il rapporto tra lo storicismo, soprattutto tedesco, e la ragione illuministica, indagando i germi profondi della crisi europea. Poi, nel più tardo tentativo di ripensare la struttura del giudizio individuale, attraverso il principio di identità e ciò che definì «giudizio negativo». Provò ad allontanare Croce dalla dialettica hegeliana, e qui trovò accenti di notevole intensità, anche se non sempre convincenti. In questo senso va letto insieme agli scritti del suo amico geniale Luigi Scaravelli. Furono gli ultimi due pensatori veramente importanti di quella tradizione che a torto o a ragione chiamiamo «idealismo».

Francesco Postorino

Lo «scandalo» liberale e i nemici della vita: intervista a Giancristiano Desiderio

Giancristiano Desiderio è uno scrittore e studioso di Croce. Collabora alle pagine culturali dei quotidiani e molte sue opere sono dedicate, per l'appunto, alla vita di Croce e allo storicismo assoluto. In questa sede ci limitiamo a citare: *Croce abruzzese. Le radici esistenziali dello storicismo assoluto*[1]; *Croce sannita. Maestri, amici e allievi di una filosofia civile*[2] e *La verità forse. Piccola enciclopedia del sapere filosofico dai Greci allo storicismo*[3]. Desiderio ha scritto di recente un volume dal titolo provocatorio: *Lo scandalo Croce. Quel vizio insopportabile della libertà*[4].

In che senso Croce è uno scandalo?

Risponderò in modo diretto, quasi crudo. Croce è uno scandalo perché, in un paese come l'Italia in cui la libertà è una parola, una maschera, una teoria, per lui la libertà è pensiero e azione. Mentre gli intellettuali italiani teorizzano la libertà ma non la praticano, Croce la teorizza e la pratica e nel momento della verità non la tradisce. Per Croce la libertà è vita etica, perché la filosofia si risolve nella vita vissuta secondo pensiero: Croce è un filosofo greco. È uno scandalo, inoltre, perché, mentre la cultura cattolica e la cultura comunista, la positivista e la neoilluminista sono sempre alla ricerca di un istituto salvifico - la Chiesa, lo Stato, il Partito, la Scienza -, Croce sa bene che la stessa ricerca di un istituto salvifico è una minaccia per la libertà delle coscienze e per la coscienza della libertà.

Lo scandalo Croce non è soltanto filosofico, ossia non riguarda solo la "filosofia dei distinti", ma è anche e soprattutto storico, perché si manifesta nella vita del

[1] Firenze, Le Lettere, 2011.
[2] Benevento, ILibridiSanniopress, 2013.
[3] Macerata, Liberilibri, 2015.
[4] Macerata, Liberilibri, 2016.

filosofo, dell'uomo e del cittadino e nei momenti cruciali della storia nazionale: la Grande guerra, il fascismo, il secondo conflitto mondiale, la Repubblica. In questi snodi cruciali della vita nazionale e della storia europea Croce non prende posizione in nome e per conto della verità ma "soltanto" per la sua difesa affinché proprio la verità non sia asservita al potere ma sia pensata come un necessario atto di dolore per tutelare la fragile condizione umana ed esercitata come un contro-potere. Lo storicismo − che altro non è che un sistema di giudizi sulla vita umana − ha per sua natura un carattere antitotalitario ed è un metodo per salvarci come esseri erranti.

Lei utilizza questa formula: «Platone sta a Parmenide come Croce sta a Hegel». Può approfondire?

Il rapporto che c'è tra Parmenide e Platone è il medesimo che c'è tra Hegel e Croce: in entrambi c'è la necessità che l'essere non divori le cose, i fenomeni, i fatti. Platone, per "salvare i fenomeni", deve confutare i sofisti e per farlo deve sconfessare Parmenide, che gli vieta di pensare l'essere come l'altro, come il diverso, come il falso. Il pensiero platonico libera la facoltà di giudizio dell'uomo che non potrebbe essere esercitata se l'essere fosse solo e soltanto l'Uno. Per i sofisti, invece, l'essere non è l'Uno ma è i Molti, e anche in questo caso il giudizio umano non può essere esercitato in modo rigoroso perché diventa puro relativismo in cui tutto va con tutto e l'essere stesso è vittima della sua astrattezza. Perché ci possa essere un discorso minimamente sensato sull'essere occorre disobbedire a Parmenide e condurre la logica dell'essere sul piano della condizione umana: qui l'essere è uno-molti e il giudizio può essere esercitato nella sua arte di identificazione del diverso. Il diverso di Platone è il distinto di Croce e la differenza che passa tra Hegel e Croce rispetto al rapporto tra il "venerando e terribile" Parmenide e il divino Platone è una più scaltrita filosofia dello spirito o dell'esperienza umana nella sua dimensione storica. Per il resto, il problema filosofico è lo stesso: impedire che le fauci leonine dell'essere o della verità fagocitino in un sol boccone la varietà della vita umana e la sua libertà. In fondo, la storia della filosofia altro non è che la nascita, morte e resurrezione continua

della “logica della filosofica” e la necessità sempre presente di pensare in equilibrio la verità e la libertà affinché la prima non uccida la seconda e la seconda non elimini la prima.

Lo storicismo crociano è a suo parere avversario di ogni forma o impulso totalizzante. Rimane tuttavia il problema delle quattro categorie dello spirito, il loro nesso trascendentale e la loro condizione data a priori.

L’avversario del pensiero crociano è la riduzione all’unità. Durante la vita del filosofo ciò che sembrava non “funzionare” era proprio la distinzione: tutto doveva essere ridotto e ricondotto a uno. Ma Croce si è sempre opposto a questa tendenza che ha sempre un doppio volto: uno teorico e uno pratico, uno ideologico e uno politico. La riduzione a Uno della varia e ricca vita dello spirito è la premessa teorica della dittatura e, peggio − quando l’Uno diventa addirittura la “verità della necessità” conosciuta dal Capo o dal Partito o dallo Stato - dell’aberrazione totalitaria. Ma ciò che sembrava non funzionare ai tempi di Croce funziona molto bene ai tempi nostri, tanto che una volta Nicola Matteucci poté dire che in fondo lo storicismo crociano è il momento di fondazione del pluralismo. E tutta la filosofia di Croce vuole essere questo: consegnare gli uomini − gli uomini in carne e ossa, come diceva la Arendt − alla loro libertà. Perché in Croce c’è l’esaltazione della libertà umana? Perché l’arte della distinzione del giudizio si esercita prima di tutto nei confronti della filosofia e di un presunto sapere assoluto che, se ci fosse, non potrebbe far altro che tiranneggiare l’esistenza. Questa idea di una verità assoluta e definitiva in Croce non solo è rifiutata ma è confutata: la filosofia, ossia la conoscenza storica, è la verità di quanto accaduto. Se nulla accade, nulla conosco. Quelle che si chiamano le quattro categorie dello Spirito sono il rapporto stesso che c’è tra il pensiero e l’azione, in cui un atto fatto diventa un fatto detto. Le quattro categorie dello Spirito sono la relazione che l’essere, per essere detto e vissuto umanamente, deve intrattenere con se stesso. In fondo, una categoria dello Spirito è un predicato, aggettivo sostantivato − ad esempio, il Bello − che si riferisce a un fatto o atto compiuto. Le categorie, e lo diceva già

Croce, non sono né quattro né tre né due ma tante quanti sono i modi con cui riusciamo a pensare l'esperienza umana. Il nesso o rapporto pensiero-esperienza o pensiero-vita è necessario per pensare. Il pensiero, come suggeriva Goethe e amava ripetere Croce, ha un che di occasionale e questo non è il suo limite, cioè il suo difetto, ma la sua virtù, in quanto conosce il suo limite come altro da sé e quindi l'occasione della vita che gli fornisce la "materia" da pensare.

Nel suo libro dedica ampio spazio al confronto problematico con il comunismo italiano del dopoguerra. L'«Anti-Croce» e la manipolazione compiuta dal «Migliore» si sono rivelate le cause scatenanti dell'oblio e dell'isolamento cui è andato incontro l'indirizzo crociano?

Nel libro si ricostruisce il rapporto tra Croce e Togliatti, Croce e il comunismo, ma senza un intento polemico, che sarebbe fuori luogo; piuttosto, per evidenziare ancora una volta il ricco potenziale antitotalitario della filosofia di Croce che il capo dei comunisti italiani non poteva accettare non solo sul piano politico ma neanche sul piano teorico o culturale. Per Togliatti la filosofia di Croce non solo rappresentava una critica del comunismo come sballata teoria filosofica e come aberrante realtà politica, ma era a tutti gli effetti un'eresia. Croce considerava il fascismo una parentesi, la famosa parentesi della *Storia d'Italia*; ma allo stesso modo riteneva il comunismo una minaccia seria per la continuità dello Stato nazionale e per l'eredità spirituale del Risorgimento.

Si guardi alla storiografia fascista e comunista, e si vedrà che sono due opposti che si attraggono. Il fascismo si presenta come il compimento del Risorgimento, il comunismo presenta se stesso come l'inizio della vera storia d'Italia. In entrambi i casi c'è una falsificazione della storia italiana e il suo contenuto più importante − la libertà − è di fatto estromesso per cedere il passo allo Stato, alla dittatura, al Partito. Croce, invece, mostra che, per ben intendere la storia d'Italia e per ben continuarla, non si può far altro che mettere al centro proprio la libertà e l'eredità risorgimentale senza snaturarla. La storiografia crociana, il suo ricco pensiero, la sua critica sempre

esercitata con giudizio e discernimento, la sua idea che il filosofo non si debba trasformare in re e non debba essere consigliere del Principe di turno non potevano essere accettati dal nuovo principe rappresentato dal Partito comunista, perché quest'ultimo era l'espressione dell'ideologia marxista, mentre il pensiero di Croce era l'esaltazione della libertà di pensiero.

Il problema di Gentile fu risolto con le pallottole, ma a Croce non poteva essere riservato lo stesso trattamento, visto che anche Mussolini, che volentieri gli avrebbe somministrato la cicuta, non poté toccarlo e così ipocritamente se ne fece vanto agli occhi dell'Europa. Il pensiero gentiliano, inoltre, era facilmente controllabile perché era diventata una "scuola" con professori e allievi che per loro natura hanno bisogno di corridoi, aule, cattedre e si sintonizzano spontaneamente sugli interessi del potere politico del momento. Così gli intellettuali italiani, caduto il fascismo, cambiarono casacca e tradirono una seconda volta. Croce no. Lo scandalo è qui. Croce è il più importante e il più grande maestro della cultura extra e anti-accademica di casa nostra, ma nel secondo dopoguerra la cultura italiana diventerà solo ed esclusivamente una cultura organizzata e istituzionalizzata, tesserata e organica, politicizzata e sindacalizzata. Croce non appartiene a questo grande baraccone partitocratico e, anzi, fece in tempo a denunciare da subito la nascente partitocrazia che definiva "partitomania". Tutto molto scandaloso.

Lei scrive, infatti, che la sua filosofia è incompatibile con la retorica delle accademie. Come andrebbe insegnata a scuola e nelle università?

A costo di scandalizzare e sfiorare il paradosso, dico che non va insegnata. L'idea stessa dell'insegnamento della filosofia è estranea a Croce e al più squisito spirito filosofico. La filosofia non nasce con l'insegnamento ma attraverso l'intima necessità che hanno gli uomini di capirci qualcosa e di capirsi. Ciò detto, l'insegnamento era concepito da Croce − che non insegnò, se non come "supplente" con delle conversazioni negli ultimi suoi anni nell'Istituto di Studi Storici da lui fondato in un'ala di Palazzo Filomarino − come una pratica dei liberi studi in cui le buone

volontà degli studiosi si confrontano e si migliorano tramite la loro reciproca autonomia. Qui entra in gioco il valore della filosofia crociana come sapere storico che ha maturato la consapevolezza della fine della filosofia come metafisica e come verbosità per consegnare le volontà ben disposte a praticare un lavoro di critica che si esercita in vari campi: estetica, economia, storia, logica, letteratura, filologia, scienze. La figura del filosofo che sa tutto, e non è buono a nulla ed è capace di tutto, è quanto di più lontano ci sia dalla concreta filosofia crociana ma, purtroppo, è anche quanto di più vicino ci sia al professore di filosofia dell'università italiana. Come insegnare Croce non è un problema che attiene alla filosofia crociana ma all'ordine degli studi del nostro tempo e al sistema scolastico e accademico italiano di stampo napoleonico, che non sa cosa siano i liberi studi, ed è tutto regolato dal valore legale dei "pezzi di carta" che Einaudi, giustamente, considerava un veleno.

Come valuta i giudizi maturati da Croce in merito alle scienze empiriche e alla giustizia di derivazione illuminista?

Una volta Paolo Rossi disse che la sua generazione esercitò l'anticrocianesimo come una pratica sportiva, volendo dire che parlar male di Croce era né più né meno che una moda. All'anticrocianesimo come moda appartiene la vulgata di Croce come nemico delle scienze fino al punto da considerare la cultura idealistica la causa dell'arretratezza della cultura scientifica in Italia. Poi, invece, si studia, e la serietà degli studi dimostra che l'arretratezza della cultura scientifica in Italia ha origine non al principio del Novecento ma negli anni Sessanta. E non poteva che essere così, perché la stessa filosofia della distinzione altro non è che il principio di autonomia del distinto, e quindi della stessa scienza, che in quanto tale non attende né dalla filosofia né dai signori filosofi come deve procedere. Che ci si creda o no, è questa la posizione di Croce e, del resto, era tale già nella *Logica*, che risale nientemeno che al 1909.

Si aggiunga, inoltre, che l'empirico non appartiene alle scienze come loro statuto ma anche alla filosofia, perché va concepito come una "funzione" che si manifesta là

dove c'è necessità operativa. Nella filosofia dei distinti c'è l'epistemologia del Novecento, e anche questo sa di scandalo.

Quanto poi alla giustizia, beh, siamo allo scandalo all'ennesima potenza: Croce non è un appassionato né della vita morale come giustizia né della vita politica come giustizia sociale. Croce, la cui vita operosa è ispirata all'etica del lavoro, rifugge dal puritanesimo, dal purismo, dall'azionismo e da ogni forma di moralismo in cui il fanatismo sopravanza la volontà umana nella sua fragilità e nella sua forza. Croce sa molto bene che, tra la libertà e la giustizia, il primato va riconosciuto alla libertà, perché una società libera può praticare la giustizia ma una società giusta non può praticare la libertà. Croce è un nemico giurato delle astrazioni giacobine e di ogni tipo di costruttivismo sociale, perché ha una coscienza viva del lavoro degli uomini e sa che non c'è un sapere universale che sia nella disponibilità degli uomini o degli uomini di governo e che, invece, quando ciò viene pensato, si è già nell'anticamera della tirannia in nome e per conto − ed è questa la tremenda impostura − di valori come la verità, la giustizia, il bene, che non tardano a mostrare il loro volto ferrigno, perché privi della necessaria condizione umana.

Il suo liberalismo politico (o meta-politico) come si inserisce in un contesto multiculturale sempre più in alta tensione?

Smontando l'idea del multiculturalismo a vantaggio del pluralismo. Il liberalismo di Croce funziona molto bene come una macchina critica capace di smontare miti, ideologie, propagande, pregiudizi, conformismi.

L'idea dominante del nostro tempo è ispirata dal "politicamente corretto" che, però, non tarda a diventare il "politicamente corrotto". Ciò che c'è di sbagliato è l'idea che si possa vivere tutti insieme appassionatamente perché siamo tutti uguali e ogni cultura ha pari dignità e può vivere accanto ad un'altra cultura e, anzi, proprio questo insieme di culture ci dà alla fine il bel quadro dell'umanità felice di se stessa. Ma questa idea egalitaria della cultura crede che le culture siano bocce di biliardo o birilli che si possono mettere una accanto all'altra, mentre le culture sono corpi vivi,

sistemi mobili, reti complesse in cui la parte viva è soprattutto il conflitto, che non è eliminabile giacché, come dimostra ora anche la storia, il rimedio è peggiore del male. Il liberalismo di Croce, che poggia su Machiavelli e sul sano realismo politico, che non sono il contrario del liberalismo ma la sua precondizione, tutto questo lo sa molto bene e ci fornisce una sorta di bussola sia per orientarci nella nostra società, e nel nostro tempo, sia per alimentare la cultura della libertà e la consapevolezza della libertà della cultura, che sono i due capisaldi della nostra civiltà. Certamente la nostra situazione non si lascia governare dai paternostri né si lascia addomesticare dalla sicurezza ad ogni costo, ma il contributo della cultura liberale e umanistica di Croce è quella di fornirci uno strumento di lavoro ben collaudato, che consente di ripensare i problemi della libertà, i quali sono per loro natura in continuo ringiovanimento.

Francesco Postorino

L'Italia dopo la lotta di classe
Appunti sul cinema italiano della crisi

Al culmine del declino del modello produttivo che, fra anni Ottanta e Novanta, sembrava proiettare l'Italia verso magnifiche sorti e progressive, in una tetra atmosfera di disfacimento del tessuto civile e antropologico, la crisi economica è divenuta, negli ultimi anni, lo sfondo di alcuni film italiani. L'assenza dell'antagonismo di classe, dell'opposizione culturale e sociale al dominio della finanza e della logica mercificante, rende lo scenario particolarmente drammatico, perché privo di qualsivoglia prospettiva che ecceda quella della resistenza individuale.

Tutta la vita davanti

Tutta la vita davanti (2008), il film di Paolo Virzì tratto dal libro di Michela Murgia *Il mondo deve sapere*, affronta il tema del precariato. Marta si è laureata col massimo dei voti in filosofia, con una tesi su Heidegger, con lo sguardo attento alla lezione di Hanna Arendt: ma, non essendo parte dell'oligarchia economica e culturale della Capitale, vede respinti tutti i *curricula* dalle case editrici e dai giornali, è soverchiata dall'immane ammasso di corpi assiepati fuori dal provveditorato ed è rassegnata a non poter mai vincere il concorso per ricercatore bandito dalla propria università. Finisce, perciò, a lavorare nel c*all center* di un'azienda che vende dispositivi domestici per sterilizzare una delle migliori acque d'Italia, quella che scorre nei rubinetti di Roma. La *fiction*, essenza profonda dell'esperienza globale dagli anni Novanta in poi, lo "spettacolo", cioè, in termini debordiani, che ha qualcosa dell'heideggeriana inautenticità, della sartriana "malafede", della crociana "insincerità", è già nel prodotto venduto, ma si ripresenta nel lavoro delle telefoniste, tese a vendere un prodotto inutile.

Il luogo di lavoro di Marta è una specie di incubo distopico. Daniela, la *team manager*, motiva le dipendenti con sms personali, con danze e canzoni propiziatorie, simili all'inno di Forza Italia. Daniela vuol inoculare nelle dipendenti l'idea di essere "protagoniste di una storia di successo", di essere persone "speciali". Si tratta di una caricatura di tutta la letteratura del *new management*, che fa leva sull'idea di un soggetto teso a superare se stesso[1] in vista di nuovi risultati, mosso da un ritornante desiderio, rivolto a realizzare gli obiettivi, in qualche modo funzionalizzando l'idea della libertà personale e della creatività eversiva alle esigenze del profitto aziendale, come si evince dall'analisi di Boltanski e Chiappello[2]. Dalla sua pedana rialzata, Daniela sorveglia il lavoro di ognuna, distribuendo premi e pene[3]. Ogni mese viene celebrata, in un rito pubblico, la telefonista che ha centrato più appuntamenti. Ma, nella stessa occasione, vengono anche messe alla gogna le colleghe che hanno prodotto meno, con una predica su come non si debba essere "perdenti" e farsi prendere dalla negatività. Si tratta di un avvertimento a cui poi può seguire il licenziamento. Nella più chiara logica dell'*homo oeconomicus* concorrenziale, viene affermato un sistema in cui il dipendente è pura risorsa umana strumentale, ammaestrato con un sistema di premi e punizioni meritocratico, funzionale a tenere i soggetti sotto lo scacco dell'ingiunzione aziendale, mentre nel mondo di fuori, come si è visto sopra, le opportunità di realizzarsi nella vita sono ben lungi dall'essere uguali per tutti. "Siamo protagoniste", cantano in coro le telefoniste, ma vengono retribuite con 400 euro mensili, così come i ragazzi che vanno a fare la dimostrazione nelle case, a loro volta caricati da Claudio, il capo-azienda, con balli aggressivi tipo quelli degli All Blacks nel rugby neo-zelandese. Alla fine del mese, chi ha prodotto meno deve sottostare a una penitenza umiliante. Lucio, ad esempio, consuma in tre mesi la sua parabola: adrenalinico e convintissimo delle sue facoltà superumane, finisce assediato dalle nevrosi e da quelle che crede tensioni negative di ripiegamento, costretto a rubare la pensione di un'anziana per l'esiguità della

[1] C. LAVAL, P. DARDOT, *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neo-liberista*, Roma, Derive e Approdi, 2013.
[2] L. BOLTANSKI, E. CHIAPPELLO, *Il nuovo spirito del capitalismo* [I ed. 1999], Milano, Mimesis, 2014.
[3] V. PINTO, *Valutare e punire*, Napoli, Cronopio, 2012.

retribuzione, messo alla berlina di tutti nella petinenza rituale e, quindi, coinvolto in un grave incidente stradale dovuto alla rabbia e all'angoscia. Ma la rabbia di Lucio è priva di una lucida coscienza del proprio status: si considera, in azienda, della "vecchia guardia" rispetto ai nuovi arrivati, quando egli stesso era stato assunto solo due mesi prima. Il lavoro "flessibile" frantuma ormai ogni temporalità narrativa[4], schiacciandosi in un eterno presente, che fa apparire comico ogni attaccamento alla "maglia", pur auspicato dal new-management neo-liberista.

Lo stress e la depressione, del resto, sono malattie sociali dilaganti, dato il senso d'inadeguatezza a cui i soggetti son destinati, in un mondo che richiede da loro prestazioni sempre più alte e protezioni sempre più basse. La stessa risposta psicotica e omicida di Daniela è il frutto della mancata elaborazione di un fallimento. Daniela e Claudio vengono rappresentati, a loro volta, come vittime della razionalità strumentale in cui vengono ingabbiate le relazioni umane: Daniela è, in realtà, vittima di Claudio, e Claudio lo è della moglie da cui si è separato. Entrambi rappresentati come ignorantissimi, Daniela è fiera di essere sfuggita a un destino da infermiera a «pulire il culo ai vecchi», a segnalare come quella razionalità corrisponda ormai a una dissoluzione dei valori della persona, del lavoro pubblico, del servizio verso l'altro.

Un mondo che Marta attraversa senza moralismo o ideologismi, sebbene con disagio, cercando di trarre beneficio dalla leggerezza delle sue colleghe, per affrontare il difficile presente, ma, soprattutto, per trarne una serie di spunti filosofici, sviluppati in un saggio su Heidegger e il Grande fratello, spettacolo preferito dalle colleghe, ma anche portatore della stessa logica virtuale e falsificante (e competitiva) del *call center*. Logica che la giovane donna mostrava peraltro di rifiutare radicalmente nel suo vissuto, dato che aveva lasciato il fidanzato, Roberto Lorenzi, ricercatore di fisica precario, perché non aveva avuto il coraggio di annunciarle per tempo la sua decisione di andare a fare un lavoro ben retribuito negli States, per sfuggire al triste destino dei giovani italiani. L'incontro con il sindacalista Giorgio

[4] R. SENNET, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale* [1998], Milano, Feltrinelli, 1999.

Conforti sembra per Marta l'apertura di una nuova vita sentimentale, ma, anche, di una rielaborazione politica della sua vicenda e, quindi, di un conflitto. Conforti, però, le nasconde una relazione con Lara, la compagna di casa di Marta, e il fatto stesso di essere sposato e padre di un bambino. Anche Conforti, cioè, pratica la *fiction*, pur animato da un'autentica vocazione all'impegno sociale, accorato dalle domande rivolte dai precari della *Multiple*: «ma la *team leader* può non darmi lo stipendio per motivarmi?»; «Ma è illegale andare due volte al bagno durante il turno?».

Il sindacato sembra, però, incapace di risolvere i problemi del moderno precariato, in quanto immerso a sua volta nell'epoca fordista e nelle sue patriarcali sicurezze. Marta trova «anticamente patetica» la rievocazione dei tempi d'oro delle manifestazioni sindacali all'epoca della centralità operaia. La conclusione del film apre soltanto un varco alla speranza, legata alle relazioni umane più autentiche. Sonia, la figlia di Lara, la coinquilina di Marta, che, licenziata dalla *Multiple*, inizia a guadagnarsi da vivere con la prostituzione, vuol fare filosofia da grande. Marta, cioè, le ha trasmesso gli stessi valori veicolati dalla madre Luisa, insegnante di lettere antiche al liceo, convinta che il lavoro dell'insegnante fosse quello «più bello del mondo». La sua morte di tumore col sorriso sulle labbra è come l'ennesimo addio al mondo di ieri.

La bambina, con la madre e Marta, finiscono a pranzo da una vecchia signora, conosciuta dalla protagonista in una delle telefonate di lavoro: a lei aveva inventato di conoscere la nipote, per favorire l'appuntamento, apprendendo poi che la ragazza era morta qualche anno prima, suicida per via della precarietà lavorativa. La donna promette di trovare contatti di lavoro all'azienda per favorire i giovani, quindi riumanizzando il carattere strumentale-commerciale della telefonata di cui Marta stessa si era resa protagonista. Si stringe, quindi, fra lei e Marta una relazione affettiva che chiude il racconto.

Sebbene Virzì faccia correttamente replicare dal sindacalista Conforti a Marta come il presente, sebbene "moderno", non sembri meno patetico nell'obsolescenza dei diritti e della loro coscienza, il film sembra fermarsi sulla soglia di ogni

indicazione politico-sociale. In pellicole come *Ferie d'agosto* (1995), *Ovo sodo* (1997) e *Caterina va in città* (2003), Virzì ha lucidamente analizzato e denunciato i vizì della cultura radical chic dell'Italia che a cavallo del millennio leggeva «La Repubblica» e «L'Espresso», che animava i "girotondi", mostrando la contiguità sociale delle *élites* che si contendevano il governo all'epoca di Berlusconi. E, tuttavia, nel mostrare la sovrapponibilità di centro-sinistra e centro-destra, Virzì sembra alla fine appiattirsi egli stesso sull'omologazione rappresentata, non sviluppando mai i potenziali germi di "coscienza di classe" enucleabili nello stesso *Ovo sodo* e in *La bella vita* (1994), finendo per aderire a una – a sua volta piuttosto radical chic – dimensione privatistica della reciproca cura come unica via di uscita. Per comprendere la crisi sociale odierna e il potere "spettacolare", più di Heidegger e la Arendt, andrebbero riletti Marx, Marcuse e Debord. Non è un caso che Marta, delusa dal comportamento privato di Conforti, lo rimproveri persino di aver fatto peggiorare le loro condizioni di lavoro e di aver causato licenziamenti con la sua denuncia delle pratiche aziendali alla *Multiple*. «Voi avete le spalle coperte – gli dice Marta – ma ora le mie compagne come fanno a trovare un altro lavoro?». Insomma, alla fine, il sindacato è rimandato a logiche fordiste deleterie e superate. In tal modo non si danno alternative al Jobs Act. E, a dire la verità, la stessa "flessibilità" di Marta, che attraversa l'inferno del *call center* pronta a interagire con tutti i suoi diavoli e le sue ballerine, trovando facile la menzogna, sebbene non senza consapevolezza e senso di colpa, in ultima analisi assomiglia al soggetto privo di intransigenza gradito all'azienda post-fordista.

Quanto abbiamo detto potrà risaltare ancora meglio se confrontiamo la pellicola col testo letterario da cui il film in questione è tratto: *Il mondo deve sapere* di Michela Murgia. Il "racconto" della Murgia, a differenza del film, è ambientato soltanto nel *call center*. Più ancora di un romanzo, è il reportage di un'esperienza, scritto con toni di aspro ed esilarante sarcasmo. Ma la vera differenza rispetto al film è che la scrittura della Murgia non è tanto volta a contrapporre l'integrità morale della protagonista e il suo riferimento a valori positivi alla degenerazione antropologica

spettacolare-mercatistica. La soggettività della Murgia interviene soltanto per denotare la vicenda con precisi riferimenti critico-politici. La "meritocrazia"[5] è dichiaratamente rappresentata come dispositivio autoritario e repressivo, ad esempio. E i sindacati – per la Murgia – una volta erano una cosa «seria» e non un patetico ricordo[6]. La scrittrice parla dell'«Ernesta Guevara» che è in lei e del suo (a torto o ragione) optare per i sovietici e non per gli americani al tempo della Guerra fredda, addirittura sfidando il comune senso del pudore, denunciando l'ancora vivo spirito di Marco Biagi[7] e la "flessibilità biagiana"[8].

Insomma, Virzi sembra sempre più consapevole della disumanizzazione che incede con i processi neo-capitalistici, ma, pur rappresentando vicende di notevole intensità emotiva e narrativa, non riesce ad andare oltre la denuncia degli idoli tradizionalisti (*La prima cosa bella*, 2010) o la narrazione di evocative storie individuali che, però, non riescono a dire molto sul contesto in cui sono inserite (*La pazza gioia*, 2016), perché all'egregia ed efficace sensibilità etico-sociologica non si aggiunge una altrettanto penetrante critica sociale. Anche se, forse, un piccolo passo avanti il regista sembrava aver fatto con *Il Capitale umano.*

Il Capitale umano

Se le predette tensioni antagonistiche della Murgia vengono stemperate nell'"arendtismo" virziano e, ancora, se la chiave umoristica è ancora quella stilisticamente dominante in *Tutta la vita davanti*, i toni di Virzì si fanno, tuttavia, decisamente più cupi in *Il Capitale umano* (2013), che sembra perpetuare un più drammatico registro maturato nel potente *La prima cosa bella*. Il film si ambienta in Brianza, in una delle provincie del Nord Italia, cioè, che ha più di altre sposato la modernizzazione neo-capitalista degli ultimi trent'anni. I miti del neo-liberismo, lassù, si sono più profondamente radicati, diffusamente commisti a un populismo

[5] M. MURGIA, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria,* Milano, ISBN edizioni, 2006, pp. 19, 24, 38, 47, 59, 76-77, 115-17.
[6] Ivi, p. 20.
[7] Ivi, p. 80.
[8] Ivi, p. 112.

identitario che, se da un lato sembra compensare la frantumazione mercatistica del tessuto sociale, dall'altro ne ripete la stessa visione darwinistica, solo trasposta dagli individui ai gruppi sociali e la medesima avversione per il ruolo formativo della cultura.

Lo scenario è nevoso e freddo, percorso dalle litanie dolorose della colonna sonora. La storia ruota attorno a un mortale incidente avvenuto il giorno della proclamazione del premio Cottafavi, per il miglior studente di un prestigioso istituto religioso della città, frequentato dalla crema economica della locale comunità. La vittima è un cameriere, appena smontato dal lavoro. Impiegato nel *catering* della costosissima cena servita per festeggiare i premiati, l'uomo tornava a casa in bicicletta, per una strada a doppio senso e diretta fuori citta, pestando pesantemente sui pedali. Il regista indugia sulla respirazione del ciclista, rappresentandone la fatica. Con tutta probabilità, benché già in età matura, seriamente dedito al lavoro e "padre di famiglia", egli non può permettersi l'automobile. Viene così urtato da un Suv e muore dopo alcuni giorni di agonia.

Del Suv è proprietario il diciottenne Massimiliano, figlio di un ricchissimo finanziere, Giovanni, e di un'ex attrice, Carla (interpretata dalla Bruni, che nel film porta quindi il nome della sorella, come si sa, nella vita reale, esponente dell'aristocrazia politico-mediatica europea). Massimiliano ha lunghi capelli biondi, è bello e robusto e ha tutto dalla vita: una villa smisurata, la piscina, i campi da tennis. Ma qualcosa assedia la sua felice adolescenza: Serena, la sua amata girl-friend, lo ha lasciato. Massimiliano è uno dei tanti figli del privilegio, senza troppi scarti dalla norma comune, mentre Serena, all'opposto, vive ai confini dell'etica, anche perché sua madre se ne è andata di casa qualche anno prima, dopo aver scoperto un tradimento del marito, e si è trasferita in Romania, assieme a un ex compagno di liceo che aveva delocalizzato laggiù le sue attività imprenditoriali. Serena la sente a telefono solo per il suo compleanno. La ragazza capovolge, così, quella dinamica dolorosa, facendo accettare a Massimiliano di continuare il rapporto affettivo e di reciproca cura, sebbene senza più implicazioni erotico-sentimentali.

Giovanni, il padre di Massimiliano, è l'incarnazione dell'*homo economicus* neo-capitalista. Prevalere nella competizione è il valore di fondo che cerca di trasmettere al figlio, afflitto per questo da un sottile disagio. Quando sono nella sala stessa dove lavora il cameriere, che poi perderà la vita, ad attendere che venga dichiarato il nome del vincitore, Giovanni carica il figlio con incitamenti aggressivi, espressi con un ghigno animalesco nel volto, per poi salutarlo bruscamente con durezza, facendogli pesare la mancata vittoria. Al tavolo, con loro, sta anche Roberta, la compagna del padre di Serena, che fa la psicologa e che considera come gli istinti competitivi e la paura di essere "perdenti" accrescano le patologie legate all'ansia. L'avvocato di famiglia di Giovanni commenta dicendo che lei dovrebbe essere la prima ad esserne contenta, dato che ci guadagna: al che Roberta ricorda ai presenti di lavorare in un servizio pubblico (dunque, non rispondente a logiche di profitto ma, appunto, di servizio verso chi ha bisogno).

Il padre di Serena, Dino, è invece totalmente immerso nella logica acquisitrice di Giovanni (tanto che forse una sbavatura del film è, appunto, nell'incongruenza del rapporto fra Dino e la compagna, data l'abissale differenza di valori fra loro). Dino decide che il proprio lavoro di agente immobiliare non è abbastanza remunerativo e cerca di farsi amico Giovanni per entrare nel suo fondo finanziario, che promette guadagni del 40 per cento. Per farlo, però, si fa prestare 700 milioni dalla sua banca, ipotecando la casa e frodando sulla clausola del contratto che prevede di investire solo al massimo il venti per cento di un più grande patrimonio. Come il protagonista di *Reality* di Garrone (2012), egli disinveste le energie dalla propria attività lavorativa, in questo caso di agente immobiliare, finché Giovanni non gli dice che i mercati son più volubili del previsto e si stanno riprendendo, anziché crollare, come aveva prefigurato, invece, la loro scommessa e che, quindi, sono in perdita del 90 per cento.

Le azioni in perdita determinano per Giovanni la necessità di vendere e far vendere ai soci per riprendere liquidità. Fra le proprietà da vendere c'è anche il teatro che Carla sta cercando di far ristrutturare, per evitare che al suo posto costruiscano

supermercati o appartamenti o banche. «Non c'è più un teatro in tutta la provincia», dice Carla a Giovanni, che risponde con aspra ironia: «ma è un problema grave?». Risposta forse più eclatante di quella dell'esponente leghista nel costituendo consiglio d'amministrazione, che vuole fare nel teatro un'esibizione di cori alpini a beneficio di chi è stanco del lavoro della giornata. Carla chiede al marito di fare un regalo a "tutti", ristrutturando il teatro, ma Giovanni precisa che il regalo lo fa a "lei". Carla soffre del fatto che Giovanni la tratti come una proprietà, nel più classico patrimonialismo familiare, del tutto assorbito dal proprio *streben* nichilistico. Ma non va al di là di un'ipocrita presa di distanze superficiale. Quando prende visione della rovina del teatro Politeama, si chiede ingenuamente perché non se ne occupi il comune o la provincia, lamentandosi di non vivere in un «paese civile» e di «essere indignata». È abbastanza sensibile per capire il male in cui è immersa, ma non abbastanza forte per rompere con esso e con tutti i benefici materiali che questo procura a lei e a suo figlio. Questo le rimprovera l'amante, un professore universitario di teatro, che vive in un modesto appartamento pieno di libri. Una delle scene più efficaci del film vede Carla cambiare continuamente la destinazione indicata al proprio autista, passando dal *manicure* al massaggio *shatzu*, alla *boutique* di scarpe all'antiquariato indiano, dibattendosi nel vuoto di una vita dorata ma priva di senso e di passioni. Giovanni alla fine deve far bloccare i lavori di ristrutturazione per la necessità di vendere l'immobile con lo scopo di riprendere liquidità per rilanciare gli investimenti. Nella vicenda del teatro viene peraltro rappresentata la storia recente di distruzione di tutti i beni pubblici e comuni, ad opera, appunto, di una progressiva privatizzazione finanziaria, che canalizza le risorse nel gioco di borsa, di cui pochi godono volubili vantaggi. Un gioco che può speculare sulla rovina di tutti. Alla fine del film Giovanni celebra la propria vittoria. Carla gli ricorda che lui e gli altri avevano scommesso sulla «rovina di questo paese» ed egli, correttamente, le risponde che anche lei ha vinto con lui, sulle spalle degli altri.

Ma veniamo al nucleo più drammatico del film. Serena conosce un ragazzo, Luca, che va in terapia da Roberta e che le ha disegnato un penetrante ritratto. Di

modesta estrazione sociale, senza padre, aveva perso la mamma, ammalatasi qualche anno prima. Rimasto solo con lo zio, era finito in carcere per coprirne l'attività di mercante di droga. Nonostante Luca sia finito sui giornali come pericoloso spacciatore, Serena scopre in lui un'umanità del tutto sconosciuta nell'ambiente di Massimiliano, popolato di replicanti figli dell'*élite* locale, incapaci di empatia, di pensiero, di sacrificio. La notte che Serena ha il coraggio di far capire i suoi sentimenti a Luca, Massimiliano e i suoi amici sono in un locale a parlare della finale per il premio Cottafavi, commentando che gli altri due pretendenti, oltre a Massimiliano stesso, sono un "frocio" e una "negra", *competitor* poco credibili quindi. È quest'ultima che vince, non senza prima aver attirato l'ironia dello stesso Giovanni. Per il resto l'intolleranza razzista è parte del mondo plastificato di piccoli superuomini, la cui mancanza di empatia li assimila allo stereotipo lombrosiano del criminale. Uscendo dal locale, fanno in tempo a vedere Luca e a scherzare sulla sua presunta devianza.

Nasce quindi una grande passione fra Serena e Luca. La notte della mancata premiazione di Massimiliano, Serena evita di andare con lui a una festa per stare con il suo nuovo ragazzo. Le telefonano che Massimiliano si è ubriacato e chiede solo di lei. Luca e Serena vanno quindi a recuperare il ragazzo. Luca si chiede se davvero nella villa sontuosa, teatro della festa, «qualcuno ci abita», a rimarcare il fossato di classe fra la sua esperienza e quella dell'*elité* di figli di papà intenti a intrattenersi. Ed è sempre Luca, guidando il SUV di Massimiliano, mentre Serena porta quest'ultimo a casa, a investire il ciclista. La polizia sospetta che sia stato Massimiliano, che grida la sua innocenza, peraltro inveendo contro la sfortuna di essere stato coinvolto nel dramma di quello «sfigato di merda». Il padre di Serena, venendo a sapere la verità da una mail della figlia, coglie l'occasione per risolvere i suoi problemi finanziari. Ricatta Carla chiedendogli 700 milioni più 280.000 (cioè, il promesso 40 per cento) e, in aggiunta, gli chiede anche un bacio. Anche Dino, infatti, rappresenta la stessa logica acquisitiva che alimenta Giovanni. Rispetto a quest'ultimo, però, in Dino tale logica scade a consumismo buffonesco: egli viene infatti sempre – si direbbe

feuerbachianamente - rappresentato a mangiare o a masticare qualche alimento commerciale. Luca, l'ultimo della scala sociale, senza superavvocati al fianco, finisce per pagare per tutti. Tenta così di uccidersi tagliandosi le vene, ma nella scena finale lo si vede in carcere a scontare la sua pena, fiducioso perché ha Serena al fianco. Tuttavia, la parola fine la dà, appunto, la notizia del risarcimento alla famiglia del ciclista, più o meno quanto il quaranta per cento pagato a Dino. Un computo fatto sulla base delle caratteristiche del danneggiato, fra cui l'età, i legami affettivi e la capacità potenziale di guadagno. Appunto quello che la compagnia assicurativa ha stimato essere il suo *capitale umano*. Virzì, anche in questo caso, sembra valorizzare soltanto la possibilità di reciproca cura fra soggetti che riescono individualmente a resistere ai processi di disumanizzazione. Tuttavia, in questo film, a differenza che *In tutta la vita davanti*, non c'è alcuna ironia su un'opposizione finta od omologata al potere. C'è – forse significativamente - solo smarrimento per l'onnipotenza di quest'ultimo.

L'industriale

L'industriale, di Giuliano Montaldo, si svolge in una Torino dei nostri giorni, cupa quanto la Brianza di Virzì. Nicola, il protagonista, è l'erede di un'industria meccanica sull'orlo del fallimento, assediato dagli operai e dalle loro famiglie, spaventati dalla catastrofe. Nicola non vuole chiuderla. Egli è legato alle memorie fordiste degli anni gloriosi della ditta paterna, è intimo con gli operai più anziani e vuole dimostrare a se stesso e agli altri di essere capace di rilanciare l'azienda. Le banche non intendono più finanziare le sue scommesse tecnologiche legate alle energie alternative. Nicola ricorda loro con rabbia come esse siano pronte a finanziare squadre di calcio e simili futilità, ma non «chi lavora». Un vecchio capannone del padre, da tempo in disuso, accasciato come un'archeologica carcassa sulle rive del Po, ricorda gli antichi splendori: le lettere della «meccanica Ranieri» si sfarinano corrose dalla ruggine nelle mani di Nicola, che ha pochi giorni per trovare il finanziamento per rilanciare l'azienda. La banca, in realtà, sarebbe disposta a

sostenere l'industria, ma solo con la garanzia della moglie (Laura) o della suocera (Beatrice) di Nicola. Quest'ultima, infatti, è una proprietaria terriera e produttrice di vino, dedita alle speculazioni. Ma Nicola vuole dimostrare di poter fare da solo, nel più puro spirito del *self-help* e del patriarca primo-capitalistico. Il dirigente della banca è severo con Nicola, mentre è cerimonioso e sottomesso con Beatrice e Laura. È la rendita che comanda, non il profitto produttivo.

Alla crisi della ditta si sovrappone, per Nicola, la crisi familiare: un declino congiunto, cioé, delle due istituzioni *solide* della modernità sempre più liquida[9]. Nicola, per orgoglio, non comunica a Laura, brillante e avvenente giovane architetto, le sue difficoltà, e il dramma lavorativo lo divora e consuma tutto il suo tempo. Laura si allontana e Nicola si sente solo ad affrontare i problemi. Lei, in realtà, lo ama, ma a sua volta è interdetta dalla sua chiusura. Così, comincia a interessarsi al corteggiamento del garagista rumeno Gabriel. Gabriel è del tutto estraneo, ovviamente, al suo mondo dorato. Non possiede nulla che somigli a una rendita, né è animato dall'agonismo lavorativo di Nicola. Gabriel, interiormente raffinato e aperto all'altro, vive in una periferia degradata, costruisce oggetti artigianali e a sera, quando lava le auto, si esibisce solitario in uno spettacolo danzante al suono della musica classica. Egli cerca, cioè, di disalienare il suo lavoro. Laura inizia a frequentarlo, ma platonicamente. Pur desiderandolo, preferisce puntare a ricostruire il suo rapporto con Nicola. Quando Nicola scopre l'infatuazione della moglie, già roso dall'insicurezza, precipita in un'aspra gelosia, ritenendo che la moglie l'abbia tradito e che lo voglia abbandonare. Inizia, perciò, a seguire i due, vedendo Laura immergersi nella marginalità sociale: cenare felice con Gabriel in una bettola o chiacchierare affettuosamente in auto. Nicola decide perciò di parlare con Gabriel e proporgli di andar via dall'Italia in cambio di 40.000 euro. Con questi – gli dice – ci campi cinque anni al tuo paese. Ma Gabriel rifiuta di commercializzare le sue scelte di vita e i suoi sentimenti. Tenta anche di aprire una relazione umana con Nicola: prova cioè a spiegargli di non aver mai avuto una storia con Laura e che Laura è una «persona

[9] Z. BAUMAN, *Modernità liquida* (2000), Roma-Bari, Laterza, 2002.

eccezionale». Ma Nicola rifiuta risolutamente ogni dialogo: «non sei tu a dirmi come è fatta mia moglie», gli risponde. Nicola non è lì per parlare con Gabriel, per riconoscerlo come essere umano: è lì per *comprarlo*. Alla fine i due vengono alle mani e Gabriel batte mortalmente la testa sul selciato.

Nicola lo getta nel fiume e dopo alcune ore di disorientamento riprende la sua vita: invita Laura a cena, la riconquista, rifà l'amore con lei. Anche sul lavoro le cose si risolvono. La ditta tedesca con cui Nicola era in trattative accetta di acquisire tutta la quota di minoranza. E Nicola esulta, godendosi la vittoria senza pesi sulla coscienza. Egli pensa di raccogliere così il frutto della sua inizativa e perseveranza, ma, in realtà, è Laura che ha comprato le azioni, con una semplice firma in calce a un assegno. Glielo confessa in lacrime mentre gli rivela d'aver scoperto il suo delitto, proprio durante la grande festa in cui tutta la Torino bene (compreso il dirigente di banca che gli aveva negato il credito, compresa la suocera che non aveva mai creduto in lui) celebra il rilancio dell'azienda. Laura non lo denuncia e lascia a lui tutto il peso di decidere se consegnarsi alla polizia o tornare dagli ospiti: ma, in entrambi i casi, senza più lei al suo fianco.

Questo epilogo va a mio avviso letto in due direzioni, peraltro convergenti. Innazitutto, la vicenda sembra voler mostrare che, sebbene la deriva sociale odierna sia stata determinata in buona parte dalla finanziarizzazione del capitalismo, è vero anche che i meccanismi di sopraffazione e sfruttamento fanno parte, più in generale, del sistema di produzione capitalistico. In fondo, Nicola combatte una battaglia per salvare se stesso ed essere riconosciuto nel mondo signoreggiato dall'alta finanza. L'operaio più anziano è invitato nel salotto buono, per la festa finale, ma è quasi un'esibizione che ricorda più l'omaggio del padrone terriero al mezzadro che una reale testimonianza di inclusione sociale.

Laura spiega bene a Nicola cosa sia successo, mentre è sconvolta dal dolore. «Tu – gli dice – hai combattuto la tua lotta contro il mondo, ma alla fine sei stato capace solo di distruggere il più debole». Così Nicola diventa rappresentativo di tutti quei "nazionali" che, rischiando di perdere il proprio *status*, sfogano il loro disagio

sui soggetti marginali. «Tossici di merda», grida Nicola ai ragazzi che cercano di forzare la portiera della sua macchina, poco dopo aver scoperto la frequentazione della moglie. «Rumeno di merda», grida Nicola a Gabriel, poco prima di provocarne la morte.

Terraferma

Il confronto fra gli italiani assediati dalla crisi e i migranti che sembrano volerli gettare nel precipizio, come umane zavorre, diventa il tema centrale in *Terraferma* di Emanuele Crialese (2011), ambientato in un'isoletta siciliana. Ernesto è un anziano pescatore, che non si rassegna a rottamare il suo peschereccio per i 100.000 euro promessi dallo Stato. Le insistenze di suo figlio Nino, diventato imprenditore turistico, non hanno risultato, dato che il vecchio identifica la propria esistenza nel lavoro tramandatogli da generazioni e nei suoi antichi saperi. L'altro suo figlio, Pietro, è morto in mare e a lui ha lasciato la nuora, Giulietta, e il figlio Filippo, ormai adolescente. Filippo va in mare con il nonno, ma è molto attratto dalla figura dello zio, che gli regala una vespa fiammante e gli insegna a difendersi, colpendo per primo l'avversario.

Giulietta – per reagire alla crisi - decide di affittare la propria casa ai turisti, nei mesi estivi, adattandosi a vivere con il suocero e il figlio nel grande *garage* della casa, e meditando a sua volta di raggiungere la "terraferma" per dare una prospettiva a se stessa e a Filippo, facendogli conoscere altre realtà.

La casa viene così affittata a tre ragazzi del centro-Nord Italia, che familiarizzano con Filippo, specie una certa Maura. È in quei giorni che Ernesto e Filippo, mentre sono in mare, si imbattono in un gruppo di migranti clandestini. Ernesto, senza nemmeno pensarci, dopo aver avvertito le autorità, rifiuta di obbedire all'ordine di non avvicinarsi a loro e si getta in mare, nonostante abbia il cuore affaticato, per salvare una donna con il suo bambino. La donna risulterà poi incinta e partorirà in garage. Giulietta, la sua levatrice, è divisa fra un'istintiva solidarietà e la paura di essere scoperta ad aiutare clandestini, incorrendo nelle sanzioni penali della

legge Bossi-Fini. Ernesto, Giulietta e Filippo cedono i loro letti ai clandestini, dormendo piegati sul tavolo. Il dramma viene completato dal sequestro della barca di Ernesto, sorpreso a offrire un giro turistico agli ospiti della casa, senza avere la licenza, e sospettato di aver aiutato i clandestini. La legge imposta dalla guardia di finanza, che si accanisce contro i deboli che cercano di resistere alla crisi, è la stessa che ne persegue la solidarietà verso i migranti.

Come una sorta di greca *agorà*, l'assemblea dei vecchi e dei giovani pescatori contrappone l'antica legge del mare a quella dello Stato neoliberista, rinnovando il mito di Antigone. A me – dice Ernesto – hanno insegnato ad aiutare i "cristiani" (cioè, le persone) che hanno bisogno. Al padre si contrappone Nino, sopraggiunto come un corpo estraneo, a rappresentare le ragioni della "pubblicità" e cioè quelle del *marketing* turistico che rifiuta la vista del dolore e della povertà.

Il dramma della famiglia d'Ernesto, che continua a ospitare clandestinamente la donna eritrea con il neonato e il figlio più grande, pensando a come aiutarla a raggiungere il marito a Torino, è ben messo a contrasto con la patina di sicurezza con cui Nino cerca di avvolgere i suoi clienti al bagno che gestisce. Egli nega la presenza dei migranti e intrattiene i bagnanti facendoli ballare *Maracaibo*: i corpi nudi dei turisti appaiono ridicoli e futili rispetto alla realtà imposta da quelli dei migranti che, improvvisamente, irrompono sulla riva a smascherare la *fiction* di Nino. Pochi corpi arrivati a nuoto con l'ultimo respiro. La notte prima Filippo ha portato Maura a fare un giro in barca. Proprio quando lei, dopo avergli offerto una canna, si spoglia e si tuffa in mare invitandolo a fare altrettanto, passando improvvisamente dall'eros alla morte, si avvedono di ombre nuotanti, come luttuosi uccelli marini. Filippo, per evitare che la barca si capovolga e traumatizzato per la rovina del nonno a causa del sequestro del peschereccio, colpisce i disperati con i remi, e li respinge nell'acqua infernale, provocando lo sdegno dell'amica, che, pure, ha temuto per la sua stessa vita. Risvegliatosi in spiaggia (fra scene di spontanea solidarietà dei bagnanti con i migranti, riprese con i telefonini e guardie di finanza con le mascherine) e incontrato lo zio, Filippo, assalito dai sensi di colpa acuiti dal dolore per la fine dell'amicizia

con Maura e i suoi due amici, indignati dalla sua azione notturna (un *politically correct*, in fondo, esso stesso parte del distacco dalla vita del più generale popolo dei turisti, solo un po' più ammantato di stile), lo butta in terra con una spinta, come lui stesso gli aveva insegnato che bisognava fare con i nemici.

Filippo ha fatto la sua scelta, cioé quella di stare dalla parte di chi soffre: nottetempo si impadronisce del peschereccio sequestrato e vi carica la donna con i bambini, cercando di portarli in Italia, inghiottito, con loro, dal cielo nero confuso col mare[10].

Salvatore Cingari

[10] Ringrazio Erika Pompili (per il suo supporto) e gli altri studenti del Laboratorio *Leggere e scrivere di politica* (2014-2015), dell'Università per Stranieri di Perugia (Corso di laurea in Comunicazione internazionale e pubblicitaria), anche nel cui ambito sono maturate le presenti analisi.

Sulla genesi di **Panorama***: intervista a Tommaso Pincio*

Franco Zangrilli: *Come nasce il tuo romanzo* Panorama*?*

Tommaso Pincio: Per circa quattro anni ho avuto un rapporto epistolare con una ragazza fuori del comune. Lettrice vorace ma senza particolari ambizioni letterarie, era piena di stranezze e sofferenze ma anche molto affascinante. Vista la straordinarietà del suo carattere, da principio fui sospettoso. Molte delle cose che mi raccontava erano al limite dell'incredibile e pensai che dietro di lei si nascondesse un'altra persona con mire che non mi erano chiare. Col tempo abbassai le difese, e la accettai per come si presentava: una ragazza con gusti letterari molto sofisticati, ma anche molto instabile e indifesa. Ci scrivevamo attraverso un social network.

Panorama ha cominciato a nascere nel momento in cui lei, senza preavviso, ha disattivato il suo profilo. Non avevo altri recapiti. Nessun numero di telefono, nessuna e-mail, nessun indirizzo fisico. Da un giorno all'altro scomparve dalla mia vita e io ho provato un vuoto, un'angoscia inaspettati. Dopo qualche settimana pensai che un modo di elaborare questo insolito lutto fosse quello di scrivere un racconto su di lei, ma nel quale io non comparissi. Ho, così, cominciato a costruire intorno alla sua persona un impianto narrativo che poi ha finito per prendere il sopravvento.

Perché hai scelto un protagonista che diventa famoso facendo il "mestiere di lettore"?

Per varie ragioni. In primo luogo perché la «mia» Ligeia era una lettrice. Poi perché, come ho già detto, volevo restare ai margini del racconto. Avevo, tuttavia, bisogno di un personaggio che prendesse il mio posto. In un primo momento ho pensato che Ottavio Tondi potesse essere un critico, ma in corso d'opera ha preso forma la figura del lettore professionista, anzi del lettore puro. È il mestiere impossibile. Il più irrealizzabile dei sogni e dunque anche il più bello. Leggere per

mestiere non si può. Leggere soltanto, voglio dire. La lettura o è un passatempo (e in questo caso non è mestiere perché nessuno ti paga) o implica attività collaterali quali lo studio, l'insegnamento, la scrittura di recensioni, cessando di essere pura lettura. La lettura pura è una forma di beatitudine, una condizione simile alla santità, ed è in questi termini che ho inteso il personaggio di Tondi: un santo, seppure fallito.

L'azione di questo protagonista vuole sottolineare che nella vita si vive per qualcosa o per qualcuno?

Per Ottavio Tondi la lettura è, prima che un piacere, un atto di ribellione al padre, personaggio antitetico, materialista ai limiti della malvivenza, un commercialista per il quale la sola forma di evasione concepibile è quella fiscale. Diciamo che Ottavio legge perché non vuole diventare come suo padre e non a caso la sua passione per i libri incontra una traumatica battuta di arresto proprio quando ormai questa sua pulsione a uccidere la figura paterna comincia a scemare.

Pare che con questo lettore eccentrico tu ti diverta a mettere in ridicolo e a fare la satira del mondo postmoderno in cui non si legge, e, se si legge, si legge male e poco, e in cui prevale una cultura del pensiero leggero. Sei d'accordo?

La letteratura alla quale siamo abituati è destinata a diventare sempre più irrilevante. Che i lettori siano pochi è, in fin dei conti, un problema minore. Rispetto alla massa dei non lettori, i lettori erano pochi anche quando si leggeva molto. Il nocciolo del problema è che la massa dei non lettori ha conquistato un rilevanza culturale che in passato non aveva. È questo ad aver cambiato il quadro. La letteratura non scomparirà, se per letteratura intendiamo il bisogno umano di nutrirsi delle parole e delle storie dei propri simili. È, però, destinata a una profonda mutazione. Nel mio libro metto in scena la marginalità della vecchia letteratura, quella con la quale siamo cresciuti e che non possiamo non amare, nonostante le sue piccolezze e certi riti ridicoli. Non so se definirlo una satira. Di sicuro è un racconto crepuscolare. Diciamo che forse è una satira del tramonto.

In quest'opera il processo della lettura è una metafora del processo della scrittura e dell'arte in generale?

Non mi pare. La lettura è il simbolo di una condizione che abbiamo perduto, quella dello spettatore, della persona che accetta di restare al di qua del linguaggio e della rappresentazione. Il lettore è come il visitatore che osserva un quadro in un museo o la persona che va al cinema per vedere un film. Nel nostro tempo, la condizione (per me ideale) dello spettatore è in crisi. Grazie ai social network (e non soltanto a essi), le persone possono vivere nell'illusione di essere protagonisti non per il quarto d'ora di warholiana memoria, ma ogni qualvolta ne abbiano voglia. Tutti si sentono in diritto, anzi in dovere, di esprimere un'opinione arguta od originale sulle questioni più disparate, spaziando dallo sport alla politica, dalla letteratura al cinema. Sono tutti critici e commentatori. Viviamo nell'epoca dell'opinionismo di massa.

Fino a che punto qui attingi ai dati reali e quanto a quelli personali?

L'esperienza personale costituisce il dato di partenza di ogni mio libro, e non potrebbe essere altrimenti. Dopodiché quanto sopravvive di quell'esperienza e quanto viene trasfigurato in corso di scrittura non è ponderabile, e soprattutto non voglio ponderarlo. Non più di tanto, almeno. Per come li intendo io, i dati reali riguardano il presente e il passato, ma la scrittura è il futuro. Riguardo al domani possiamo fare progetti che attingono a quel che abbiamo e siamo nel presente, ma il futuro resta comunque un'incognita. In ogni caso ciò che davvero conta non sono mai i dati reali in sé ma l'aspetto da essi assunto. Come ho detto, *Panorama* è scaturito da una corrispondenza molto simile a quella tra Ottavio Tondi e Ligeia Tissot, ma questo scambio di missive assume nel libro una dimensione così diversa dalla mia esperienza personale che non ha senso per me individuare rapporti e proporzioni, capire quanto ci sia di vero. Il libro è un mondo a sé né più né meno come un figlio è un individuo compiuto e non un assemblaggio dei genitori, per quanta influenza questi possano aver esercitato su di lui.

Nella tua scrittura per la prima volta l'universo di internet occupa uno spazio cospicuo. Come mai?

È cambiato il mondo. Quando scrissi i miei romanzi precedenti, internet non era invasivo come lo è adesso, e i suoi effetti sui comportamenti delle persone non erano altrettanto importanti ed evidenti. La connessione occupa uno spazio enorme nelle nostre esistenze. Se vuoi parlare dell'umanità di oggi, non puoi non tener conto che è un'umanità connessa. L'essenza dell'essere umano è rimasta la stessa, ma i codici culturali sono radicalmente mutati ed è di questo che si occupa un romanziere: codici e comportamenti. Non fare i conti con una realtà di queste proporzioni sarebbe innaturale per me.

La rete, secondo te, è un dio che arricchisce o indebolisce l'esistenza dell'uomo? Non è un dio che pensa anche per lui?

Sarei tentato di dire che è una questione oziosa. La rete ci rende più stupidi o più liberi? È impensabile che un mezzo di tale potenza e pervasività non comporti pericoli. Similmente è poco credibile che l'umanità sia tanto saggia da non correrli. È nella nostra natura di specie: non impariamo dagli errori commessi, figurarsi se traiamo insegnamento da quelli che potremmo commettere. Quando abbiamo a disposizione una cosa, la usiamo, come è successo a Hiroshima e Nagasaki. Non c'era bisogno di sganciare la bomba per scoprire che sarebbe stata un'ecatombe. Lo si sapeva già, ma fu sganciata lo stesso. Per certi versi, la rete è un organismo più incontrollabile dell'energia atomica. Penso tuttavia che valga sempre il vecchio detto: tutto ciò che non uccide fortifica. Speriamo dunque di sopravvivere fortificati.

La donna che Ottavio Tondi cerca di raggiungere attraverso i canali della rete rimane sempre un fantasma ora visibile ora invisibile. Come mai in Pincio non c'è quasi mai un rapporto d'amore felice?

Parlare di amore felice, nel caso di Ottavio Tondi, mi sembra un bel salto interpretativo rispetto agli eventi narrati. L'amore, più che infelice, è assente, e non

soltanto perché Ligeia si manifesta in una dimensione incorporea e forse anche ingannevole. È assente soprattutto perché Tondi è incapace di amare, e questo suo limite emerge con chiarezza nel rapporto con la escort Maddalena, che si sforza di instaurare con Ottavio un rapporto più profondo dell'amore mercenario, incontrando però un muro fatto di inettitudine sentimentale e paura di vivere.

La Ligeia di Tondi è ovviamente la riscrittura in chiave postmoderna di quella di Poe. Cosa rappresenta per Pincio uno scrittore fantastico come Poe o come Kafka?

Entrambi hanno modellato il mondo in cui viviamo o, per meglio dire, ci hanno fornito una chiave di accesso alla sua rappresentazione. Volendo sottilizzare, l'importanza maggiore di Poe non consiste nel suo lato fantastico, ma nel modo in cui, da giornalista, si è accorto prima di altri dell'avvento di una civiltà di massa. Può sembrare blasfemo, ma Poe è stato il primo artista pop, l'anticipatore di Warhol. Quanto a Kafka, per il quale nutro una devozione sconfinata, non vorrei dire un'eresia, ma lo considero fantastico soltanto perché è un grande scrittore comico.

Franco Zangrilli

Pincio e il mondo di carta

> La fantasia gli si empì di tutto quello che leggeva nei libri […]; e gli si ficcò in testa a tal punto che tutta quella macchina d'immaginarie invenzioni che leggeva, fossero verità, che per lui non c'era al mondo altra storia più certa. (M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, Torino, Einaudi, 1957, p. 31).

Non si può essere abbastanza soli, quando si legge, e non si può avere abbastanza silenzio attorno e la notte non è mai abbastanza notte. Si legge soli, e, anche quando non si legge, se si è consacrati alla letteratura, la testa seguita a dimorare nei libri, distaccata da tutto[1].

Negli ultimi tempi una serie di scrittori postmoderni hanno dato vita a romanzi incentrati sugli argomenti dell'arte dello scrivere, con personaggi singolari. Un esempio potrebbe essere il romanzo di Aldo Putignano, *Social zoo*, che rappresenta uno scrittore di fronte al testo che pirandellianamente non si lascia stendere e ai suoi personaggi incontrollabili, anche quando si ricercano in diversi ambienti di Napoli. O il romanzo di Herick Mutarelli, *Il cuore contromano*, che configura un giornalista torturato dal sogno di non poter scrivere opere prima di poesia e poi di narrativa, e ricerca la sua ispirazione in una ex-fidanzata fantasma. Sono due romanzi che affrontano le problematiche della scrittura, sperimentando al livello narratologico, strutturale e stilistico, e dispiegano un autobiografismo camuffato in varie maniere, tanto che si incorpora in scene di realismo magico[2].

Aveva ragione Octavio Paz quando diceva che gli scrittori non hanno bisogno di biografie: le loro opere sono la loro biografia. Questo vale anche per i romanzi e

[1] T. PINCIO, *Panorama. Un prologo*, Milano, Enne Enne Editore, 2015, p. 90. D'ora in poi il numero della pagina nel testo rimanderà a questa edizione.

[2] Per ulteriori informazioni su questi due romanzi si rimanda ai miei saggi *Putignano e il puzzle della scrittura*, in «Italian Quarterly», XLVIII, pp. 187-90, Winter to Fall 2011, pp. 97-114; *Mutarelli e i racconti d'esordio*, in «Letteratura e società», XVII, 1, gennaio-aprile 2015, pp. 27-42.

per i racconti di Tommaso Pincio. Ma in sostanza ne restituiscono un'autobiografia alterata, multicolore, fantastica. E si tratta di un'autobiografia che si arricchisce con *Panorama*, tutto imperniato a mostrare un nuovo aspetto dell'intricata personalità del Pincio uomo-scrittore.

Ambientato a Roma, il romanzo è steso con una prosa nitida, incisiva, scorrevole; imperniata su una sintassi semplice e su un linguaggio schietto che ha la magia di tessere e tenere insieme allusioni, filosofie, complessità di vario genere; oltre al tono lirico, dispiega anche quelli discorsivo e riflessivo, analitico e saggistico. È composto di nove capitoli numerati; eccetto il nono, ogni capitolo contiene un'epigrafe estrapolata dai quaderni degli "appunti" del protagonista. Pur dando l'impressione di evolversi linearmente, *Panorama* si avvale delle tecniche cinematografiche che cominciano ad esporre dalla fine e portano al presente, chiudendo la struttura circolare; che, oltre a costruire a frammenti, vanno avanti e indietro, lasciano e riprendono idee, azioni, figure, ma soprattutto spaziano sulla vita del protagonista; che conducono a differenti tipi di digressioni, di divagazioni, e di elucubrazioni. Fa uso della variazione dei tempi verbali, dello spostamento dei piani narrativi, del racconto nel racconto; dell'incastro dell'epistola, del pezzo giornalistico, della comunicazione dei *social media*; della citazione nascosta e diretta delle opere di scrittori adorati (Borges, Buzzati, Pavese, Manganelli ecc.); e di altri mezzi narratologici efficaci anche a sverlarne l'impronta ora "amletica" ora dostoevskiana ora kafkiana, per non dire della riscrittura di Poe.

Narrato in prima e in terza persona, il romanzo mette in luce un Pincio che ama intervenire per fornire suggerimenti, commenti, esegesi, finanche su questioni estetiche. Pincio appare uno scrittore intradiegetico ed eterodiegetico; uno scrittore che crea una pluralità di alter ego, si rispecchia e si identifica con personaggi principali e secondari dell'azione e perciò risulta aperto ad accogliere i risvolti ontologici della narrazione; uno scrittore tutto narcisisticamente piegato a mettere a fuoco la sua autobiografia di lettore, la quale vuole essere una metafora della letteratura e della scrittura, e in generale del discorso meta-artistico.

Sebbene la figura del lettore abbia trovato ampia rappresentazione nella letteratura contemporanea, da *Mondo di carta* e *Una voce* di Pirandello all'*Avventura di un lettore* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, dai racconti fantastici di Landolfi (*La lettura*, *Grazia di Dio*, *Sogni proibiti* ecc.) a quelli di Tabucchi (*Viaggi e altri viaggi*, *Racconto dell'uomo di carta* , *Gli archivi di Macao* ecc.)[3], in *Panorama* si ha un lettore tutto particolare. Ottavio Tondi, protagonista che corrisponde a un'altra maschera di Pincio, ci accompagna a visitare la sua biblioteca, che è quella del suo creatore e che per certi versi si mostra una "biblioteca di Babele"; ci guida verso i suoi libri più amati, letti e riletti, pur mentre è a tavola a rifocillarsi; ci fa vedere com'egli pratica la religione della letteratura, si sente consacrato al mondo dei libri. Infatti la scrittura pinciana si nutre abbondantemente dei moduli descrittivi, iperbolici, caricaturali, ripetitivi, nel presentare il profilo dell'Ottavio che non sa «far nulla, salvo leggere»[4]: metafora diretta del Pincio che vive per scrivere e scrive per vivere.

Oltre ad essere sempre stato un lettore onnivoro, Ottavio(-Pincio) è un cinquantenne infatuato di una giovane ventenne, un *topos* della letteratura contemporanea, di cui potrebbe essere testimone il romanzo *La tregua* di Mario Benedetti. Ma Ligeia (una chiara reminiscenza della protagonista del racconto omonimo di Poe) e Ottavio non si incontrano mai, comunicano solo con i canali di internet, soprattutto del *social* di "Panorama" e anche con lampanti messaggini. Ottavio è assorto a fantasticare di lei, sulla base delle foto ricevute, stregato dalla luce del suo sguardo, «irruente e folle». Le foto formano il contenitore della memoria di Ottavio che alimenta l'ossessione, l'inquietudine, la fantasia. Più in Ottavio si infiamma l'immaginazione di questa donna sibillina, più in lui si radica la malinconia e la depressione: problemi che ne intaccano la personalità di persona straordinaria, tutta dedita alla lettura in una società in cui nessuno più legge e, se la gente compra i libri, è per adornarci la casa, per farsi ritenere lettrice e apparire colta. E mentre

[3] Per ulteriori informazioni su questi due ultimi scrittori si vedano i miei testi *L'oscura foresta. Simboli del fantastico in Landolfi*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2013; *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015.
[4] T. PINCIO, *Panorama*, ed. cit., p. 115.

Pincio insiste sul loro strano rapporto virtuale, calca la descrizione di un Ottavio squilibrato bibliofilo e residente in una casa disordinata che si rivela una sorta di sterminata biblioteca alla Borges: «strati di polvere che velavano i libri e ovviamente anche nei libri stessi […] tappezzavano le pareti i più preziosi, le rarità da collezionista»[5].

Se Ottavio è il paradigma dell'*outcast* che ricerca se stesso e il senso della vita attraverso i romanzi di Dostoevskij, di Kafka, di tanti scrittori prediletti dal suo creatore, attraverso la letteratura che è lo specchio di noi, di ciò che siamo e di ciò che desideriamo, Ligeia è l'icona della meta irraggiungibile, del sogno di ottenere l'impossibile, della lontana "luna" che incanta ed ispira. In molti aspetti Ligeia è un rinnovato archetipo della chimera della poesia, della letteratura, e un simbolo della parvenza di Ottavio, dato che anch'essa è una vorace lettrice. Entrambi sono soggetti al gioco della penna bizzarra di Pincio, spesso impegnata a rafforzare l'andamento che si fa ellittico e spezzettato, che afferma una cosa e ne dice l'opposto, che anticipa e posticipa. E tutto appare paradossale con Ottavio che da una parte sembra coinvolto a prendere "appunti" anche prima di addormentarsi e dall'altra parte si mostra un "puro lettore" estraneo a coltivare l'ambizione di scrivere: «rivendicava con orgoglio di non aver mai scritto nulla […], quando la lettura, da passione pervasiva, divenne per lui un mestiere, si disfece di ogni strumento di scrittura»[6]. Ma il rifiuto apparente dello scrivere di Ottavio interessa a Pincio non solo per narrare con le cifre dell'incongruenza e della ambiguità, della stramberia e dell'anormalità, ma anche per schizzare l'autoritratto di individuo con una memoria ferrea («le cose da ricordare semplicemente le ricordava»), consapevole di appartenere a un'altra sfera, al mondo alieno dei libri e di chi si sfoga anche con la scrittura diaristica: «li acquistava soltanto, disseminandoli poi per casa […] Col tempo prese a comprare anche matite e penne […], *Memorie delle cose lette* scarno diario retrospettivo nel quale appuntava i suoi ricordi di lettore»[7]. Durante i quattro anni del rapporto virtuale

[5] Ivi, p. 15.
[6] Ivi, p. 24.
[7] Ivi, pp. 25-26.

tra Ottavio e Ligeia, egli ne registra i modi finanche come una musa erotica che metaforicamente si riferisce all'indole di Pincio, ammaliato dalla sensualità della parola; ne registra ogni cosa nei suoi diari, dando così vita a un «unico azzardo scrittorio»[8].

Ottavio rappresenta l'intellettuale-scrittore che, mentre rinforza la sua fede nella parola scritta, ne vede la crisi, specie perché vive in un momento storico in preda ai vertiginosi mutamenti, in cui domina la cultura dell'immagine visiva e della comunicazione *flash*, promossa dal potere delle nuove tecnologie, da sempre più nuovi e sofisticati programmi per computer e per cellulari con minute tastiere, canali informativi e sistemi digitali che permettono di vedere in tempo reale ogni film o filmato desiderato e ogni televisione del pianeta anche dall'orologio a polso.

Ottavio rappresenta l'io del suo creatore sdoppiato tra il passato e il presente, in cerca di sicurezza e di ordine in una società caotica, il dramma di chi cerca di rinnovarsi o di chi viene spinto a seguire i passi dei tempi attuali: «un uomo astratto del suo tempo, rimasto avvinghiato alla parola stampata fin quando ha potuto, e trasmigrato al mondo degli schermi soltanto quando le circostanze glielo hanno imposto […] I libri nei quali aveva vissuto gli anni migliori e lo schermo attraverso il quale comunicava con la sua Ligeia erano separati da un abisso»[9]. Ergendosi a figura in crisi in una società postmoderna, oasi del pensiero debole, della cultura leggera e decadente, Ottavio sente lo straniamento, l'estraneità verso le nuove forme della scrittura digitale e dei *social media*, e, se le usa, è perché viene invaso dal terribile timore che la scrittura come lui l'aveva sempre intesa «era morta e sepolta» e perché sente l'impellente necessità di comunicare, di poter scrivere e quindi di essere a contatto con la sua dea Ligeia, un'immagine simbolica che incorpora gli aspetti infiniti e misteriosi della letteratura. E anche i messaggini che Ottavio le invia gli alimentano l'illusione di rimanere tra i "posteri": «scrivere soprattutto per le risposte

[8] Ivi, p. 26.
[9] Ivi, p. 27.

di lei, perché Ligeia gli scrivesse a sua volta e lui potesse seguitare a leggerne le parole, immaginando il suono della sua voce»[10].

Il gioco degli sdoppiamenti e dei rispecchiamenti di Pincio si intensifica con Ligeia lettrice che, mentre ammonisce Ottavio, diventa l'anima letteraria di lui e l'anima di Pincio in balìa di vissuti pensieri e sentimenti non immuni dal carattere antinomico: «Quando Ligeia ribatté che non si può ridurre la letteratura a un volgare pettegolezzo, Tondi le diede ragione. Non si deve ridurre, le disse. Non si deve perché non c'è bisogno, perché la letteratura questo è, pettegolezzo. A te stabilire se e quanto volgare […] Nulla più delle parole somiglia alle cose che esse nominano, eppure cos'è in concreto una parola?»[11], e con Ottavio che, mentre le parla di un romanzo da lui letto, diventa la voce del Pincio critico ora sagace ora umoristico ora fantastico, che semina dichiarazioni autoreferenziali, intertestuali, e di metascrittura: «un romanzo non è forse come frugare in un cassetto che non ci appartiene? E il cosiddetto narratore onnisciente, questa entità che si intrufola dappertutto e, non visto da nessuno, vede ed ascolta qualunque cosa ci sia da vedere e ascoltare, non è forse il più grande degli indiscreti? Riflettici Ligeia […], la letteratura esiste principalmente per una ragione, per soddisfare l'insopprimibile voglia di sbirciare e origliare nelle vite altrui»[12], una reminiscenza forse anche della poetica di Landolfi.

Come Landolfi e tanti altri scrittori dal Romanticismo in poi, anche Pincio sembra che non riesca a conciliare le eterne problematiche del mestiere di letterato, tra cui spicca il dubbio se la vita va vissuta o scritta[13], se si deve leggere o scrivere, e qui l'immagine di Ottavio funge da specchio che riverbera un altro spettro del suo creatore enigmatico: «Io stesso, sul momento, nel leggere per la prima volta quei messaggini, rimasi sgomento […] La vera conoscenza non era fatta di carta ma di vita

[10] Ivi, p. 28.
[11] Ivi, pp. 31 e 73.
[12] Ivi, pp. 31-32.
[13] Diversamente dagli scrittori che si sono divisi tra la vita mondana e la vita letteraria come d'Annunzio, Pirandello, in *Saggi, poesie, scritti varii* (Milano, Mondadori, 1973, p. 1.057), professa che «la vita o si vive o si scrive» e che, quando la si scrive, la si vive e, quando la si vive, non la si vede, una filosofia tanto condivisa da Tabucchi (cfr. *Racconti con figure*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 163-80), che ci costruisce il racconto *Vivere o registrare.*

vissuta, un genere di vita dalla quale Tondi si era certamente allontanato. E tuttavia chi ero io per biasimarlo?»[14].

Giocando con la riscrittura anche dei paradossi di Borges, Pincio presenta un Ottavio lettore che è un pesce fuor d'acqua in una società materialistica. Enfatizza che è uno straordinario lettore già da ragazzo. Ma il comico ilare si affaccia nel dipingerlo un adolescente che frequenta assiduamente le librerie romane al punto che sembra viverci come se fossero la sua abitazione e ne ha una conoscenza minuta degli spazi, tanto che i clienti, invece di chiedere aiuto ai commessi per trovare un libro, si rivolgono a Ottavio, molto più esperto ed efficiente di loro. E poi, facendo il lettore di manoscritti presso un'importante casa editrice italiana, scopre romanzieri importanti e di grande successo. Lo si vede operare con assoluto potere riguardo alle opere da pubblicare, a dare vita o no ai sogni di giovani scrittori, con il fiuto di un critico serio e sottile, e con lo spirito garbato del Pincio stroncatore:

molti dei manoscritti che gli passava il direttore editoriale erano osceni, roba da togliergli la voglia di leggere, ma nemmeno di questo si lamentava. Un lavoro è un lavoro, non un divertimento, si diceva. Inoltre perfino nei manoscritti peggiori gli riusciva di trovare qualcosa da salvare, qualcosa che lo induceva a pensare. Val sempre la pena di leggere, si diceva.

Era piacevole individuare i punti deboli di un testo, chiedersi se fosse possibile cavarne qualcosa di decente e in che modo […] Gli piaceva pensare che un giorno uno di quei manoscritti avrebbero visto le stampe perché lui lo aveva letto e scelto tra mille altri. Sapere che in ognuno di quei romanzi perlopiù pedestri e indegni di pubblicazione erano riposati i sogni di un aspirante scrittore lo facevano sentire un dio o qualcosa molto simile a un dio. C'è infatti qualcosa di più divino del poter decidere dei sogni altrui?[15]

Pincio si diverte a sfruttare quest'occasione. Non solo perché tira in ballo l'immagine di qualche critico che stronca la scoperta fatta da Ottavio di certi scrittori come Gloria Stupenda, ma anche perché parecchi credono che Pincio stesso si nasconda dietro la firma dello pseudonimo di Gloria Stupenda. E da qui la scrittura pinciana serpeggia sempre più vicino ai toni dell'ironia sarcastica e dissacratoria, dà adito alla critica dura al mondo degli scrittori (come avevano già fatto contemporanei

[14] Ivi, p. 33.
[15] Ivi, pp. 62-63.

quali Pirandello nel suo metaromanzo *Suo marito*), che scrivono per il successo, che sono indifferenti verso il pubblico dei lettori, che recitano la parte del divo e ostentano saggezza, sempre al centro dei mezzi mediatici a dar vita a una favola di vanità e di egoismi:

> I riflettori sono sempre puntati agli scrittori. È di loro che si parla nelle pagine culturali, sono loro a essere intervistati, è a loro che si chiedono pareri su qualunque cosa, malgrado che non sappiano nemmeno perché scrivano le cose che scrivono […] Il pubblico non va a teatro per vedere un palco vuoto […] Il pubblico sono ombre nel buio. Illuminalo e quelle ombre diventano persone[16].

Questa critica si rinvigorisce quando è rivolta al mondo dell'editoria, poco professionale e scorretto, di cui è emblematica la figura di un "editore editoriale" che pubblica libri senza averli letti, che riduce tutto al *business*, che rende famosi scrittori di poco o nessun valore, e la sua amoralità sembra mitigata quando si parla delle montagne di manoscritti che arrivano in redazione: «nessuno avrebbe avuto il tempo o la voglia di aprire»[17].

In quest'ambiente marcio, pieno di bugie, di ipocrisie, di corruzioni, Ottavio è contagiato dal desiderio di essere qualcuno. Il ridicolo accompagna la sua metamorfosi in figura di celebre lettore scoperto e lanciato dai media. Specie dal momento che egli concede un'intervista a un rinomato giornalista, Antonio Gnoli, del quotidiano «Presente». L'intervista è una sorta di escamotage che offre a Pincio l'opportunità sempre più di addentrarsi nei "libelli" della memoria, di viaggiare nei labirinti di una casa biblioteca, di affrontare una serie di argomenti metaletterari. Per cui leggere, sebbene sia un'attività solitaria, è sempre un avvenimento di grande piacere, euforia, quasi un'estasi; un'avventura di arricchimento dell'anima, di esplorazione e di conoscenza, come di compiacimento e di sublimazione; un continuo

[16] Ivi, pp. 44-45.
[17] Ivi, p. 46.

ascoltare e dialogare con anime gemelle, dato che gli scrittori che noi leggiamo in un modo o nell'altro sono i nostri specchi.

Per Pincio leggere è un rito sacro, come lo era per Machiavelli, che addirittura indossava particolari indumenti per realizzarlo; è tenere vivi i grandi della storia, e porta a imitarli e a riscriverli con nuovi temperamenti, visioni e linguaggi. Raccontando se stesso tramiti i libri letti fin da ragazzo, Pincio guida il suo personaggio-lettore, anche quando non è intervistato, a menzionare o disquisire di Omero, di Dante, di Cervantes, Shakespeare, Hoffmann, Poe, Dostoevskij, Proust, Joyce, Simenon, Borges, Gadda, Landolfi, insomma imbastisce l'omaggio agli scrittori preferiti della sua sterminata ed assortitissima casa-biblioteca, come aveva già fatto in sede saggistica in *Hotel a zero stelle*. Anche nell'ambito dell'intervista Ottavio si rivela uno strumento con cui Pincio si autoanalizza, psicanalizza il suo io scisso e quello degli altri.

Essendo il tema dell'odio della prole verso il padre molto diffuso nella letteratura contemporanea (Pirandello, Joyce, Kafka, Tozzi, Landolfi ecc.), Pincio porta Ottavio intervistato a raccontare che la sua passione per la lettura nasce nella tenera età e come contestazione alla figura del padre padrone, incolto, gretto ed irrispettoso anche verso la moglie che è un'amante della lettura; appena questa muore, il marito getta i libri di lei nell'immondizia, provocando il trauma del piccolo figlio. Il racconto di Ottavio, oltre ad adombrare il complesso edipico, mette a fuoco un rapporto drammatico tra padre e figlio:

> Il padre di Tondi si chiamava anche lui Ottavio ed era uomo di tutt'altra pasta, era cioè uomo pratico e cinico, per nulla incline alla lettura, anzi irremovibilmente contrario alle fantasticherie, alle evasioni della realtà e, più in generale, a qualsiasi forma di idealismo che la lettura incoraggia […] Poco tollerava che la moglie fosse vorace lettrice, quando vide che il figlio aveva preso più da lei che da lui, l'insofferenza degenerò in una malattia, in odio feroce per l'inutile universo della letteratura […] Ottavio figlio poté coltivare il suo amore soltanto nella clandestinità, ogni volta che veniva sorpreso a sprofondare nelle pagine di un romanzo, la furia punitiva di Ottavio padre si abbatteva su di lui […][18].

[18] Ivi, pp. 57-59.

Soprattutto Pincio batte sull'ingigantirsi del risentimento e dello spirito di vendetta del figlio verso il padre, sulla personalità onesta del figlio e quella disonesta del padre. Più Ottavio senior esercita la sua egemonia, più Ottavio junior irrobustisce la sua (resistenza-)ribellione al punto da vivere dentro le mura della biblioteca comunale per condurre una vita dignitosa dentro l'universo dei libri: questo è proprio quello che Pincio fa, e si guadagna da vivere facendo il traduttore. Persino questi indizi suggeriscono che *Panorama* è una favola narcisistica (a volte lo sottolineano reiterate azioni e battute del protagonista: «Parliamo soltanto di me, le disse, o di letteratura»[19]), una parabola costruita sulla materia autobiografica che la tempra ludica della scrittura trasfigura a vari livelli, grazie anche alla fantasmagoria delle immagini e delle metafore.

L'umorismo pinciano comincia a prendere pieghe diverse appena si apprende che, per magica virtù dell'intervista giornalistica, Ottavio diventa una *star* adorata e riverita da un vasto pubblico, facendo letture nei teatri più rinomati della nazione, e sempre sostenuto da una scenografia particolare:

> Chi mai avrebbe immaginato che si potesse diventare famosi per una ragione tanto insignificante: perché si ama leggere […] Il successo non si spiega, c'è soltanto da prenderne atto […] Aveva fatto breccia nel cuore del pubblico non tanto perché la lettura era la sua ragione di vita, ma per quel suo votarsi alla marginalità della poltrona, al vivere la vita attraverso le parole degli altri[20].

È un'avventura sulla quale Pincio si sofferma anche per renderla una parodia dell'uomo d'oggi che cova consciamente e inconsciamente il sogno del successo, che si vuole contraddistinguere vivendo in una società dell'apparenza, che si rivela molto ridicolo nel costruirsi in questa e in quella forma d'essere, o in un dato stile di vita. In alcuni momenti la parodia pinciana sembra cedere all'ironia morale, con Ottavio che è l'anima creatrice della "moda" di leggere («leggere divenne improvvisamente una

[19] Ivi, p. 80.
[20] Ivi, pp. 64-65.

moda»[21]), in una società che invece di acculturarsi coltiva tanti vizi e depravazioni, tanti mali che rovinano il corpo e l'anima. E l'autoironia serpeggia nella rappresentazione che si affida al grottesco, all'assurdo, e quasi a un marcato surrealismo: quando si apprende che i testi «recanti la fascetta *Letto da Ottavio Tondi*» assumono un posto molto alto nella classifica e fruttano fior di quattrini ai rispettivi editori; quando si scopre che subito si esauriscono i biglietti dello spettacolo di Ottavio lettore; quando lo si vede entrare sul palcoscenico con un'incredibile statura obesa e senza dire una parola, immergendosi in una lettura di «completo mutismo. I soli rumori che ogni tanto si udivano furono quelli delle pagine sfogliate, qualche colpetto di tosse, sospiri. Tondi non disse nulla neppure al termine dell'esibizione»[22]. Ancora, quando si fa espressione emblematica della sacralità e della magia della lettura, della sua potenza stregonesca e miracolosa: «pensava che guardare Tondi leggere avesse un effetto taumaturgico»[23]. Rivelandosi un abile giocoliere che si scapriccia con le carte diegetiche, Pincio dipinge se stesso come spettatore di queste sue letture: «devo ammettere di non essere rimasto insensibile all'atmosfera che Tondi riusciva a creare. Neppure io saprei definire con esattezza cosa provare»[24]. Una sorta di *pastiche* pirandelliano in cui il creatore e la sua creatura si trovano faccia a faccia (ad. es. in *La tragedia d'un personaggio* o in *Colloqui coi personaggi*).

Se il personaggio pirandelliano (ad es. in *Personaggi*) appare strano anche perché si presenta chiosciottamente con un libro sotto il braccio all'autore, Ottavio si manifesta eccentrico sia perché ha sempre con sé un libro quando esce di casa, come se fosse un compagno fido e inseparabile, e si mette a leggere ovunque vada («Non erano poche le volte in cui il libro restava in tasca […], in caso di un tempo morto, di una fila alla posta, in banca, al supermercato [...], aveva qualcosa da leggere»[25]) sia

[21] Ivi, p. 66.
[22] Ivi, p. 67.
[23] Ivi, p. 83.
[24] Ivi, p. 69.
[25] Ivi, pp. 81-85. Nel suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Torino, Einaudi, 1979, pp. 3-9), Italo Calvino, parlando delle posizioni ideali scelte dal suo personaggio lettore, rivela che egli legge quasi dovunque e persino a cavallo.

perché adotta la filosofia di Borges secondo cui i libri che valgono non sono quelli che si leggono ma quelli che si rileggono («Lo estrasse dalla tasca e iniziò a leggere. Conosceva bene quel libro, tanto che avrebbe potuto recitare l'incipit e molte altre pagine a memoria»[26]) sia perché coltiva l'abitudine di leggere tutto assorto, camminando la notte per le strade di Roma. Ma in *Panorama* il processo di lettura, come già suggerito, è sempre una salda metafora del processo di scrittura, sostenuta anche dalla linfa della mimesi. E, come tutte le nostre anormalità, fisime, e distorsioni professionali, anche per Pincio la lettura-scrittura è una forma di malattia, che può immettere in situazioni devastanti (tanto che non pochi scrittori sono stati ricoverati in case di cura, in manicomi o si sono suicidati), nel seno della follia divina e saggia o della follia clinica e distruttiva.

Mescolando le tesi della lettura che incorporano elementi cervantini e freudiani, Pincio implica che la lettura(-scrittura) non è altro che un orgasmo intellettual-spirituale. Ne sono rivelatrici le stramberie di Ottavio che ha rapporti con prostitute e, mentre fanno l'amore, nei suoi atti più osceni e più sadici si fa leggere un libro o si immerge egli stesso nel viaggio della lettura; e, nel punto culminante dell'amore, una colta *escort* gli si rivela una creatura poiana a lui non estranea:

> Lo spogliò e lo fece distendere sul lettino […] se lo infilò nella fica, apri il libro e iniziò a leggere. Lui la guardò scoparlo e leggere al contempo, la vide sforzarsi di restare concentrata sulla pagina mentre il piacere aumentava e quando gli sembrò che lei stesse per mollare il libro, le afferrò entrambe le cosce e affondò le dita nella sua carne, le affondò con forza, artigliandola, facendole sentire le unghie affinché capisse che non doveva mollare. Lei strinse i denti e mollò. La prima volta che le venne dentro a quel modo, lei gli lesse *Ligeia* di Poe nella traduzione di Giorgio Manganelli[27].

In un clima di realismo grottescamente aberrante, si ripetono le scene in cui il piacere dell'amore e il piacere della lettura si intrecciano, si rispecchiano a vicenda, e finiscono per essere l'identica cosa. E Pincio vi innesta con spigliatezza altri aspetti

[26] T. PINCIO, *Panorama*, ed. cit., p. 82.
[27] Ivi, p. 84.

della mitologia personale. Tanto che Ottavio diventa altri sé, incluso quello che ama il mondo americano e fa il traduttore di scrittori in lingua inglese. Ciò è voluto dall'autore soprattutto per venire a disquisire, pur con approccio teorico, delle sue idee sull'arte della traduzione, dei problemi linguistici ed estetici che essa presenta, dei metodi che possono aiutare a risolvere intoppi e a fare delle scelte idonee, e per affermare che la traduzione è sempre il risultato del livello di lettura che si è in grado di fare di un testo, lettura che dipende dalla sensibilità, dalla perspicacia, dal baglio di cultura di chi si accinge a portare in un'altra lingua una data opera, e non si liquida la possibilità che in questo processo non si possano realizzare miracoli di varia natura: «Tondi dominava l'inglese […] Teneva in gran conto l'arte negletta dei traduttori, e irrideva chi si vantasse di leggere in lingua originale, nella stupida convinzione che soltanto così si apprezzi la vera anima di un libro»[28].

Qui ed altrove Pincio svela di avere poca simpatia per i letterati di mestiere: «critici e studiosi degni […] non ce ne sono più […], il loro valore letterario è scarso, irrilevante, forse persino nullo»[29]. In questo si allontanò dall'idea di un suo amato scrittore, Tommaso Landolfi, che in vari suoi scritti saggistici e diaristici sostiene che la critica può essere "creativa" e può essere utilissima a chiarire e a far capire anche a un autore tante cose di una sua opera, confessandoci che un saggio di Giacomo Debenedetti gli ha fatto comprendere i "difetti" del suo dramma *Landolfo IV di Benevento*, per non dire di Pirandello, che si sentiva indebitato col saggio di Adriano Tilgher che lo aveva illuminato sul concetto filosofico di "Vita e Forma".

Oltre a scrivere per importanti quotidiani italiani («La Repubblica», «Il Corriere della Sera», «il manifesto» ecc.), Pincio è sempre stato un attento osservatore dell'operare dei media e lettore della stampa. In certi suoi romanzi, ma soprattutto in *Cinacittà*, il giornalismo svolge un ruolo topico e, riscrivendo a modo suo, fa poesia della cronaca, e traccia un'immagine negativa della realtà mediatica.

Nel romanzo *Panorama* si ripresentano con altri accenti le stroncature dell'universo dei mezzi di comunicazione, del giornalismo. Specialmente perché

[28] Ivi, p. 107.
[29] Ivi, p. 24.

Pincio lo vede come una potenza nelle mani di individui non paladini della "verità" ma maghi nel tessere insidie, scorrettezze, assurdità, o nel far cadere l'intervistato nella loro "trappola"; nelle mani di "personaggi sinistri" e sadici, come la giornalista Loretta Buia, che amano seminare opinioni vacue e sgradevoli, dissacrare la verità delle cose, diffamare e distruggere la vita degli altri, informare seguendo la retorica o la disinformazione o l'*infotainment* o la ripetizione: «per giorni quotidiani e televisioni non parlavano d'altro»[30]. Per Pincio i media in sostanza formano una potenza divulgatrice di falsità, di informazioni altamente colorite e perciò lontane dai fatti: «Il giornalismo è una forma di racconto come tante altre, si ispira alla vita ma vive di invenzione. Ciò che voglio ipotizzare è che al giornale intravidero possibilità alle quali neppure il direttore editoriale credeva, il gusto perverso quanto irresistibile di cercare un caso dal nulla, una notizia da un'assoluta mancanza di eventi»[31]. I media raramente forniscono notizie utili e sostenute da testimonianze, da prove calzanti, da dati precisi e documentali («quando la ragazza milanese venne aggredita e stuprata perché colpevole di leggere un libro su una panchina di parco Lambro, l'indifferenza proseguì. La stampa condannò la violenza, com'era ovvio che fosse, ma sorvolò sulla versione che la ragazza diede dei fatti»[32]), frequentemente le riportano a metà o ne ignorano gli elementi di rilievo:

> un uomo venne ucciso nella metropolitana. Fu travolto da un treno in arrivo nella stazione Numidio Quadrato. Lo spinse sui binari un altro uomo, che si rifiutò di spiegare il gesto. Le persone presenti testimoniarono […] che la vittima stava leggendo un libro. Anche in questo caso il particolare della lettura non ebbe minimo risalto sulla stampa[33].

Se la stampa è uno strumento importante nel rendere Ottavio un personaggio famoso, essa però dà minima attenzione alla sua tragica vicenda: «non lesse le parole

[30] Ivi, p. 108.
[31] Ivi, p. 48.
[32] Ivi, p. 113.
[33] *Ibidem*.

di odio che ogni giorno gli venivano riversate addosso, ma gli furono riferite […] Il linciaggio andò avanti per settimane, nella completa indifferenza della stampa»[34].

La carriera di Ottavio, stella della lettura, è rovinata quando su un ponte del Tevere a tarda sera cammina con gli occhi incollati al libro ed è duramente insultato e picchiato da un branco di giovani. L'incontro-scontro è configurato con un procedimento che in dati momenti rasenta e in altri accentua il giallo, il surreale, l'orrore, anche perché Ottavio per proteggersi mette in atto cose che ha assimilato dai libri: «adottava una tattica kafkiana, la tattica dell'insetto che se ne sta immobile, pietrificato al cospetto della minaccia, nella speranza insensata che questa prosegua per la sua strada come niente fosse»[35]. Dopo questa brutta vicenda si rinchiude ancor di più nel guscio della sua casa («dove non c'era parete che non fosse tappezzata di libri»[36]), seduto sul solito sofà per intere giornate, a leggere libri di discipline e campi diversi.

Venendo inaspettatamente a esperire una "nausea" della lettura da far «vomitare l'anima», si compra una piccola utilitaria e, a guisa di un vagabondo alla Jack Kerouac, si mette *on the road* girando per la città e i luoghi limitrofi. Ma frequenti sono le visite nei luoghi frequentati dalle prostitute: si mette a spiare a guisa di detective le ragazze che lo incantano, e misteriosamente scompare quella verso cui cova sentimenti sinceri. Quando un giorno vede una coppia di rivali camminare sul marciapiede, si mette a fantasticare di assassinarli. E, se ciò da una parte è segno dell'uomo che perde la ragione e registra il distacco di Pincio dalle irrazionalità di Ottavio, dall'altra parte è segno della volontà dell'autore di renderlo un prototipo della popolazione bislacca di Roma: «come ogni romano, sapeva da sempre della sua esistenza e delle sue assurdità, ma soltanto ora, passando dallo stato di pedone a quello di automobilista, giungeva a penetrarne i misteri»[37]. Scarrozzando se stesso in l'utilitaria, è invaso dai *flashbacks* della vita passata che gli fanno apparire le cose allucinate e irreali, dalla Ligeia spettrale alle pagine lette che diventano «entità

[34] Ivi, pp. 112-13.
[35] Ivi, p. 101.
[36] Ivi, p. 155.
[37] Ivi, p. 121.

fluttuanti, fantasmi di parole»[38]. La cifra espressionistica, preponderante nella scrittura di Pincio, enuncia, nel preciso momento in cui Ottavio fa grande fatica a ricordare le cose da scrivere, che la lettura(-scrittura) è ricordo, memoria che recupera il tempo perduto nell'accezione di Proust e coscienza della storia nell'accezione di Borges e di Sciascia.

È proprio quando Ottavio si trova a viaggiare nei labirinti della memoria che incontra il poeta Mario Esquilino, già protagonista del racconto pinciano *La piega suprema*. L'incontro è basato sulla finzione reciproca, dell'uno che non sa chi sia l'altro. Quasi subito si crea l'atmosfera di due persone in sintonia: bevono, si drogano, e discutono di vari argomenti. In un certo senso Esquilino è una riscrittura dell'archetipo del Virgilio dantesco che illumina e fa da guida all'Ottavio viaggiatore nell'inferno di internet, e cioè dell'informazione[39]. Per cui si enfatizza che internet sta rimpiazzando l'editoria tradizionale, che gli editori d'oggi non stampano "più niente", neppure nella forma del libro cartaceo, e che non c'è più un pubblico di lettori. E paradossalmente si assiste alla metamorfosi di Ottavio, non più folle amante dei libri(-lettura) ma ossessionato patologicamente dalla rete, a cui è particolarmente dolce naufragare nel mare del sito "Panorama" dove mette i suoi "appunti"(-scritti) ma non le sue foto. Gli piace navigare con una webcam spiando le intimità di persone lontane, e non mancano quelle persone che, appena incontrate ed instaurato il dialogo, non esitano a criticarlo e a ripudiarlo. Restando incollato giorno e notte davanti allo schermo del computer, forse vuole allegorizzare un'altra malattia dei nostri tempi. Ma con questo Ottavio metamorfizzato, che dà l'impressione d'essere un Don Chisciotte postmoderno calato nel palcoscenico tragicomico, Pincio si sbizzarrisce a sottolineare che ci si trova in un momento storico di transizione, di grandi cambiamenti in tutti i campi della nostra vita. E, se chiudono le librerie come le conosciamo, non vuol dire che muore la letteratura; se non ci sono più i libri come

[38] Ivi, p. 125.
[39] A proposito di questo argomento si rimanda al mio studio *L'inferno dell'informazione. Il giornalismo nel romanzo postmoderno*, Napoli, Homo Scrivens, 2014.

li conosciamo, non significa che non si possono trovare nei nuovi sistemi digitali, sul cellulare e sull'I pad, e che gli scrittori scompaiono e non si scrive più:

La letteratura esisteva ancora, ma in una forma nuova, non più cartacea, non più scritta per essere letta. In un certo senso era tornata all'oralità, un'oralità diversa, non più fatta di voce e per essere ascoltata, e tuttavia in grado di parlare un linguaggio dei sensi, il verbo dell'organo dominante, l'organo della vista. Le parole e le cose che vedeva scorrere su Panorama non erano forse un racconto in continuo rifacimento? In quel piacere spasmodico di osservarle le vite degli altri non si realizzava forse la sua idea di letteratura, origliare e sbirciare? E quelle lotte di insulti, quello spietato denigrare, quella sete di annientare l'altro, quelle crudeltà dal sapore quasi primitivo, non erano forse una forma di epica, una nuova guerra di Troia?[40]

Grazia alla sua abilità di navigare nel web, questo don Chisciotte postmoderno si mette alla ricerca della sua Dulcinea-Ligeia. Appena rintracciato, il fantasma di Ligeia corrisponde a metà. Non inviandogli una sua foto, ella non si vede sullo schermo. Gli comunica con voce melliflua e "circea". E danno vita a giochi immaginosi che, oltre a caricarsi di erotismi, di ridicolaggini, di stranezze, si infittiscono di nozioni letterarie rivelatrici di profonda conoscenza, come dell'intento del Pincio autore di abbellire il profilo di certi scrittori prediletti, e di rendere Ottavio e Ligeia anime gemellari al punto che leggono alla stessa maniera, due facce in una che è la sua: «Non c'era nulla che quella ragazza non aveva letto, nessuna frase di cui non riconoscesse al volo l'estensore, e più lei dava prova della sterminatezza delle sue letture, più cadeva in un eccitato languore»[41]. Sono giochi che rivestono sempre più di cupo mistero la Ligeia archetipo della letteratura, pur mentre tra lei e Ottavio danno adito a un dialogo quasi da confessionale, tinto talvolta di sarcasmo e piegato allo schema autobiografico e metaletterario. Si apprende che lei gli invia una sua foto eccezionale: «Hai ragione, sei una bella ragazza»[42]; che entrambi amano la madre e odiano il padre: «si vede che quando non si è amati dal proprio padre ci si rifugia nel libro»[43]; che l'uno ricerca nell'altro ciò che è mancato e manca: Ottavio in lei ricerca

[40] Ivi, pp. 153-54.
[41] Ivi, p. 163.
[42] Ivi, p. 170.
[43] Ivi, p. 167.

l'amore della donna dei sogni e Ligeia ricerca in lui il padre ideale («potresti essere mio padre»[44]). Si trovano in perfetta intesa quando si raccontano tante cose, inclusi gli intimi segreti e passioni; quando si scambiano messaggi, pareri, ed impressioni riguardo ai tanti libri letti; quando si comunicano «idee sul mondo, sulla vita, sull'amore»[45].

Anche l'intervento di un Pincio sempre più teso a trascrivere e ad interpretare le chiacchiere, le battute, e le e-mail(-messaggini) delle sue creature, Ottavio e Ligeia, lo colloca in linea con la poetica postmoderna della riscrittura, sfruttata da una serie di scrittori quali Sciascia, Bonaviri, Tabucchi. E, quando Ottavio *chattando* confessa a Ligeia il suo amore, Pincio porta al culmine la sua riscrittura fantastica della novella *Ligeia* di Poe. Anche la Ligeia poeiana simboleggia sia la letteratura, poiché scrive poesia e il marito personaggio narratore e scrittore riporta nel testo l'ultima poesia scritta da lei poco prima di morire, e si rivela simile a Ottavio anche nel senso che al lettore impegnato rimane oscuro se viaggia con la fervida immaginazione o con l'allucinazione della droga assunta; sia la realtà illusoria ed astratta, ineffabile e divina, come lo sono le forme di qualsiasi tipo d'amore, incluso quello per l'arte: «una sera Tondi le scrisse un lungo messaggio in cui, pur non usando mai la parola amore, di fatto le diceva di averla amata da sempre […] Lei gli rispose che l'amore è […] come un fuoco greco […], cose astratte»[46].

L'aspetto ludico della riscrittura pinciana produce di continuo effetti enigmatici, grotteschi, epifanici. Come quando Ottavio scopre, puntando la webcam nella biblioteca della casa californiana della sua Ligeia, che ha tutti i libri di Poe e ne possiede «parecchi, in varie edizioni e traduzioni», e scopre che «l'oggetto dei suoi tormenti si chiamasse Ligeia, come un racconto di Poe? E che racconto, poi. Tondi non avrebbe potuto giurarci, ma gli pareva di ricordare anche di avere confidato a Esquilino cosa significasse per lui la *Ligeia*»[47]. O quando infine suggerisce che non si può né amare follemente né odiare a morte (una cosa o) una persona inverosimile,

[44] Ivi, p. 170.
[45] Ivi, p. 173.
[46] Ivi, p. 174.
[47] Ivi, p. 176.

irreale, che non esiste quale Ligeia, e che è un'invenzione della sua fantasia, «concepita perché lui si rendesse ridicolo»[48].

Ottavio è un individuo con una personalità anormale, complessa, capace di manifestare appassionate simpatie ed antipatie. Ciò è sottolineato dall'epilogo di *Panorama* che, con un procedimento retrospettivo, ricostruisce l'evolversi del rapporto d'amicizia tra Ottavio e il poeta Mario Esquilino, che è un'altra sfaccettatura dell'io di Pincio. Il rapporto si rompe quando l'Ottavio lettore consiglia alla sua casa editrice di non pubblicare un'opera di Esquilino. E tutto è esposto con una vena vaga ed allusiva. Forse perché allo scrittore interessa evidenziare come i legami d'affetto, inclusi quelli felici dell'ambiente lavorativo e professionale, si possono eclissare da un momento all'altro, possono essere soffocati dai fraintendimenti e dai malumori, dalle invidie e dalle diffamazioni, dai capricci e dalle insidie, dai risentimenti e dalle ostilità, da tanti sentimenti sinistri che vengono a distruggere una vita. Come quella di Esquilino, che vive per la poesia e la cui vita è distrutta da Ottavio che in maniera brutale gli dice: «Sei solo un poeta di merda […] Resti solo un poeta di merda. Da quel giorno, nessuno vide più Esquilino. Si venne a sapere che partì per il Messico […], dove scomparve in circostanze mai chiare»[49]. Una scomparsa allegoria dell'individuo con un carattere poco comune, insoddisfatto, travagliato, autolesionista.

In questo *dénouement*, sviluppandosi ulteriormente la scacchiera degli specchi e dei riflessi frantumati, Pincio si osserva e si esplora attraverso gli spettri fantomatici di Ottavio e di Esquilino. Lascia l'uno per riprendere l'altro e viceversa. Quando un misterioso amico, dopo un bel po' di tempo passato, ricorda a Pincio di Ottavio, egli si mette a ricercare, in una rinnovata atmosfera pirandelliana del metaracconto, la sua creatura nei suoi ricordi: «ripensai al nostro mondo di un tempo e alla vita di Ottavio Tondi, alle cose che ho qui raccontato. Non ci eravamo mai frequentati, ma le nostre esistenze erano profondamente legate»[50]. La ricerca *online*, ma la pagina del profilo

[48] Ivi, p. 182.
[49] Ivi, p. 181.
[50] Ivi, p. 188.

di Ottavio fa balenare ombre e sembianze evanescenti, che sfumano e si perdono nel nulla; la ricerca nei libri letti e posseduti da Ottavio, che si vendono a buon mercato sulle bancarelle o finiti nei cassonetti della spazzatura di Roma. E, quando si elencano le cose agognate dall'animo del poeta Esquilino, esse si traducono in figure dei sogni artistici di Pincio, anche se non lo ha mai conosciuto («malgrado io viva da anni nel quartiere da cui Esquilino prese il suo nome, non mi capitò d'incontrarlo né ho conosciuto qualcuno che lo ha avesse conosciuto»[51]) e dei compiacimenti agrodolci di Pincio, che vive nella prigione dei suoi demoni e delle sue immaginazioni demoniache: «me lo figuro invasato, desideroso di lasciarsi imprigionare dall'esistenza che dava recitando a memoria e, in queste mie fantasie, mi è facile comprendere chi lo vide davvero, chi lo paragonava a un animale da gabbia»[52]. Ritraendo questo misterioso poeta, si ha l'impressione che Pincio stia riscrivendo anche la biografia del suo amato Landolfi, che è prigioniero dei suoi fantasmi interiori e che si muove di giorno e di notte come un folletto e non è né conosciuto né visto dai suoi paesani di Pico[53].

In *Panorama* Pincio si rivela uno scrittore molto sensibile. Anche perché alla rappresentazione del mondo di carta intercala, sovrappone, e cuce parecchi problemi d'attualità, di una realtà sociale alla deriva, decadente e inferma, e con spigliatezza riscrive fatti di cronaca che toccano la coscienza collettiva, eventi della vita quotidiana che sono ignorati o poco trattati dai media, vicende che continuano a riaccadere dato che non c'è l'intervento delle forze dell'ordine, e neanche quello dei politici all'altezza di far funzionare la macchina dello stato, di cambiare le cose e di rinnovare se stessi, anche se sono giovani: «l'economia ristagnava, la società invecchiava, la povertà aumentava. Alla guida del Paese erano subentrate facce nuove, figure energiche e brillanti, è vero, ma nella loro prodezza morale, nella loro

[51] Ivi, p. 189.
[52] Ivi, p. 190.
[53] Pincio s'è occupato varie volte della vita e dell'opera di Landolfi. Si vedano per esempio T. PINCIO, *Hotel a zero stelle*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 137-46; e ID., *Considerazioni brevi e personali sul tipo di Landolfi*, in *Tre corone postmoderne. Landolfi Manganelli Tabucchi*, a cura di E. Di Iorio e F. Zangrilli, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2015, pp. 9-22.

mancanza di autentici ideali, Tondi intravedeva comunque lo stigma di un precoce appassimento»[54].

Il padre di Ottavio, commercialista padrone di un grande studio di consulenza fiscale, froda lo stato simboleggiando la corruzione che piaga il paese e, per non cadere nelle maglie della giustizia, quando è arrestato si suicida in cella: «non si capì mai, o non si volle capire, se la testa infilata in un sacchetto di plastica fosse stata una sua scelta o un consiglio che dovette seguire»[55].

Elevando Roma, pur quando è raffigurata con spiccato realismo, a simbolo della società italiana e del villaggio globale, Pincio di certo non vede di buon occhio le nuove generazioni di giovani sfaccendati, amanti della bella vita, che bazzicano i locali mondani e s'intrattengono con l'uso degli aggeggi delle ultime tecnologie fornitrici dell'informazione-comunicazione leggera, amanti del fare una vita come se fosse una favola, una grande vacanza, e per questo incantati dallo stile di vita degli stranieri che da tutto il mondo invadono l'Eterna Città, mutandone la fisionomia e distruggendone anche la cultura culinaria:

> Per il resto la città si era ormai arresa ai nuovi flagelli. Ovunque soltanto locali per i più giovani, quelli che lui chiamava "nuovi stronzi", bar che non erano più bar per via di una modernità pretenziosa e oscena, patetica imitazione di locali […] pensati per i turisti […] in massa, posti che avrebbero potuto essere ristoranti o tavole calde […] Un nuovo tipo di umanità, sempre armata di un dispositivo portatile, in contatto con la cosa fluida. Persone la cui principale preoccupazione sembrava quella di avere qualcosa da guardare o digitare […] Alle sue orecchie, le suonerie di quegli apparecchi[56].

Più o meno come nel romanzo pinciano di *Cinacittà*, Roma diviene lo spazio connotativo di ogni sorta di bullismo, di violenza, di irrazionalità, di cui è emblema l'episodio di Ottavio massacrato da un gruppo di giovani squilibrati sul Ponte Sisto; e di ogni sorta di miseria, di tragica esistenza. I poveri disgraziati fanno qualsiasi cosa per sopravvivere, arrangiandosi in tanti modi e vivendo in strada:

[54] Ivi, p. 15.
[55] Ivi, p. 75.
[56] Ivi, pp. 91-92.

Una famiglia napoletana, padre e due figli, si era impossessata di un tratto del marciapiede e di una cabina telefonica senza più telefono. Erano poco più che barboni, vendendo libri recuperati qua e là. Prezzo fisso, diceva un cartello, tutto un euro. Nella gran parte dei casi si trattava di robaccia, scarti di quart'ordine, ma capitavano anche volumi di pregio […] E i vigili, la gente? domandai una volta. Nessuno dice niente del vostro commercio abusivo? Libri, poi[57].

Roma si plasma come luogo del degrado in tutti i sensi, babilonico. Non solo perché soffocata dal caos del traffico; abitata da "frotte" anche di cinesi e cingalesi; invasa di notte e di giorno dalle prostitute di parecchie nazionalità che si vendono nude sulle strade: «Roma è un drenaggio infetto, perché oggi, più che mai, è il quartiere delle prostitute»[58].

Benché in *Panorama* galleggi un marcato scetticismo verso la nostra realtà postmoderna, si chiude con una nota di speranza che "un giorno" le cose cambieranno in meglio, che la cultura e in particolare quella del giardino dei libri potrà redimere l'uomo smarrito nel vuoto delle cose, nell'abisso dell'apparenza, della leggerezza, del materialismo, cioè della decadenza, e rimetterlo sulla dritta via. Vuole essere, *Panorama*, un romanzo in cui Pincio opera con una ri-scrittura che è creazione e riproposta di vecchi canoni in nuova veste, in cui, sulla falsariga di Cervantes, incide il messaggio che nella vita si vive per qualcuno o per qualcosa. Un qualcosa di alto e di utopico, che è soprattutto referente simbolico della letteratura e dell'arte in generale.

Franco Zangrilli

[57] Ivi, p. 187.
[58] Ivi, p. 126.

Eduardo Galeano: la lotta con le parole e con il silenzio

Nello scantinato adibito a sala da conferenza in cui abbiamo trovato rifugio c'è odore di muffa. L'ultimo ospite deve essere passato di qui tanto tempo fa: sulle pareti bianche, intorno a rigagnoli di macchie nere e verdi, si sono formati degli aloni scuri che imbruniscono ancor di più la semioscurità che ci circonda. Siamo seduti uno di fronte all'altro divisi da un lungo tavolo rettangolare su cui è posato un ormai opaco panno verde da gioco; alle nostre spalle veglia una lavagna a fogli mobili, è rimasto lì appiccicato un minaccioso grafico a barre pieno di numeri e sigle il cui senso è per noi indecifrabile: ci soffermiamo a guardarlo più o meno con la stessa stolida espressione dipinta sul volto. Il tavolo è posizionato leggermente di sbieco ma lo lasciamo così dopo un timido tentativo di rimetterlo in asse, timorosi che il rumore possa farci scoprire dagli inservienti dell'albergo. Alcune sedie sono ammonticchiate in un angolo, ricoperte di polvere, mentre altre, allo stato brado, ostruiscono il centro della stanza, come se qualcuno avesse iniziato a mettere a posto e poi, chissà per quale motivo, vi avesse rinunciato. Ci vuole un po' per abituarsi alla penombra in questo scenario da fuga precipitosa post convegno, ma mi sembra che anche Eduardo Galeano sia come rincuorato dal silenzio che ci avvolge: contando anche questa, è la terza volta che ci incontriamo e ogni volta mi sembra di poter ricominciare esattamente da dove ci eravamo interrotti. Se il filo si riannoda facilmente è tutto merito, credo, del carattere di Galeano, così gioviale e vitale e espansivo pur in presenza di una timidezza che è consustanziale in lui. Dopo Mantova e Roma, il nostro terzo incrocio avviene ad Asti, che mi appare in questa fine d'inverno, nello scorcio tra la stazione e l'hotel, città grigia, fredda, quasi anonima: sono in veste ufficiale, per conto del giornale con cui collaboro, e di sopra, nella hall dell'albergo, è in corso una rimpatriata tra vecchi amici: le loro risa giungono attraverso le scale, attutite, intermittenti, sembrano quasi volerci ricordare dove ci troviamo e che il

tempo stringe. Il linguaggio che usa con me è davvero buffo, insieme preciso e molto spiritoso; inframmezza lo spagnolo, certamente per venirmi incontro, con lacerti italiani a cui si aggiungono anche parole che si situano nel mezzo di queste due lingue: la sua voce è incantatoria, insieme melica, ironica, suadente, e davvero un'ipnosi cosciente coglie chi lo ascolta. Credo sia questa una delle esperienze che accomuna tutti coloro che lo sentono parlare. La seconda volta che ci siamo visti, a Roma, gli feci i complimenti per i suoi progressi con la lingua italiana e nel suo tipico modo, dunque con profonda, sentita autoironia, mi rispose che non dovevo crederci veramente: «È pura simulazione, pura invenzione, puro teatro. Io faccio sempre il teatrino». Il resoconto che segue è un patchwork delle parole scambiate in tutti i nostri incontri, compreso quelli virtuali, intercorsi via mail: una misera finzione, forse, che ha però lo scopo di dare unità strutturale e una sorta di continuità logico-consequenziale ai nostri discorsi intervallati nel tempo. Detto per inciso, Galeano ha la rara capacità di donarsi anche tramite mail, medium di solito freddo e impersonale nelle interviste, facendosi sempre sentire prossimo a chi gli si rivolge, sempre attento e rispettoso del lavoro degli altri, forse perché per tanti anni è stato dall'altra parte della barricata come giornalista. L'inizio della nostra conversazione ad Asti ha a che fare con le immagini della sua infanzia, che talvolta, gli dico, sono in esilio dentro di noi: «Da bambino – confessa subito - sarei voluto diventare un pittore. Cercavo di comprendere il mondo attraverso le immagini. Crescendo, pur attratto dall'arte, sentii che c'era una distanza troppo profonda tra il desiderio e la realtà, tra quello che potevo e quello che volevo fare. Ancora oggi la mia memoria funziona per immagini». Un retaggio di quella prima passione resiste nelle figure che accompagnano epigraficamente alcuni brevi brani dei suoi libri: è lui stesso che le disegna, con un tratto ora caricaturale ora stilizzato, quasi alla maniera anglosassone. Nelle dediche agli amici o ai lettori più affezionati è solito, inoltre, tratteggiare i contorni di un maialino con un fiore in bocca, a mo' di firma o autoritratto: «Ci sono scrittori che si identificano con simboli più presentabili. Il mio – spiega con uno sorriso ironico in cui si cela il ricordo di un tratto adolescenziale - è forse un omaggio

a un animale antieroico, condannato a un triste destino di salame, sanguinaccio o salsiccia».

Galeano compì i suoi primi passi nel giornalismo in qualità di disegnatore, pubblicando, a soli quattordici anni, caricature politiche e disegni umoristici su un settimanale socialista, «*El Sol*», che siglava col nomignolo "Gius", versione in castigliano del cognome gallese del padre (Hughes). Quando cominciò a scrivere, optò, invece, per quello della madre, che si chiamava Licia Esther Galeano Muñoz: «Ricordo tra i primi pezzi scritti una recensione a un film con Henry Fonda, *La parola ai giurati*[1]. E gli articoli di lotta sindacale, o veri e propri reportage, perché quando ero ancora un ragazzo *fui* un militante sindacale. Ma la mia educazione formale, per così dire, è stata del tutto incasinata». La famiglia di Galeano apparteneva a quella borghesia urbana e cattolica sulla quale l'Uruguay aveva basato il suo sviluppo economico nei primi decenni del Novecento ma che già avvertiva i segni di un declino economico, etico e sociale che avrebbe portato, poi, dritti verso l'autoritarismo e le altre nefandezze della dittatura. I suoi antenati risalgono alla massiccia migrazione bianca europea: «I miei geni – sostiene Galeano con una certa allegria - sono italiani, gallesi, castigliani, tedeschi, un miscuglio incredibile: *tutto misturado*. Io sono la prova *viva* che in Europa non c'è un destino molto stimolante – e inizia a ridere -, la prova provata che l'Europa non funziona». È nato a Montevideo il 3 settembre del 1940, sotto il segno della Vergine dunque: dopo i primi «sei anni della scuola primaria e uno solo della secondaria», racconta, ha abbandonato gli studi, mettendosi a lavorare: «in parte per una ragione economica e in parte», rivendica con orgoglio, «per il desiderio di libertà». «Feci molti lavori. Bigliettaio, dattilografo, operaio in una fabbrica di insetticidi, e poi fui al seguito di un fotografo, scrivevo lettere perché spiegavo bene»: e altri lavori si potrebbero aggiungere perché, più che la curiosità, dietro la necessità economica di trovare nuovi impieghi - «un pretesto», sostiene - c'era un'irrequietudine mista a curiosità, «che era anche un modo di vivere»: «Avevo quest'ansia di libertà, di cercarmi e di trovarmi», svela, la stessa

[1] *12 Angry Men* (*La parola ai giurati*), film del 1957 diretto da Sidney Lumet con la fotografia di Boris Kaufman, sceneggiatura di Reginald Rose, 96 min, B/N, prodotto dalla United Artists.

forse che l'ha reso da adulto un viaggiatore instancabile o, come chiarisce ora, «un pellegrino». «Ho viaggiato moltissimo, soprattutto in America Latina, spesso senza denaro. I miei libri [oggi editi in Italia da Sperling & Kupfer: n. d. r.] nascono da questo girovagare senza sosta, come ad esempio è stato per *Memoria del fuoco*[2] o *Specchi*[3]»: i suoi stessi libri sono una sorta di tour attraverso la storia, la cultura, la politica del continente, e, proprio a partire dallo sforzo titanico alla base delle *Vene aperte dell'America Latina*[4], le sue opere offrono al lettore una massa di informazioni e dati inimmaginabile; una vertigine catalogatoria, di classificazione ed elencazione lo muove, la stessa di uno scienziato (una volta ebbe a dire, scherzando sulle virtù del caffè, che, quando scriveva, di notte, le *Vene aperte*, non dormì per tre mesi di seguito). E così viene da legare questa personale, viscerale irrequietezza a un altro movimento, di stampo narrativo, tipico del suo modo di scrivere libri, che magari parte dall'urgenza di denunciare le ingiustizie del presente e del passato, riabilitando così i sommersi dalla storia, e però si conclude in un'idea, o meglio con un apprendimento, e cioè che non si finisce mai di vedere e di osservare e di farsi raccontare un'esistenza o una storia, perché tutti noi abbiamo una storia, che appare più degna di essere raccontata nel momento in cui contiene un insegnamento utile anche per gli altri: la parola è argine contro l'ingiustizia e la sopraffazione, mi disse quando ci incontrammo a Roma. L'ultimo lavoro prima «del tentativo di vivere solo con il giornalismo», spiega Galeano, «era stato fare da fattorino in una banca, col successivo salto nel sindacato della categoria dei bancari: scrivevo anche cronache e articoli sindacali per un loro settimanale. A diciannove anni e dopo aver passato lì dentro quattro lunghi anni, decisi che il lavoro in banca non faceva per me. Fu in quel periodo che appresi che i principali rapinatori di banche sono i banchieri stessi, solo che nessun allarme suona per loro». Il tentativo di sopravvivere lavorando come

---

[2] E. GALEANO, *Memoria del fuoco*, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1989 (poi con traduzione di M. A. Peccianti, Milano, Rizzoli, 2005).
[3] E. GALEANO, *Specchi. Una storia quasi universale*, traduzione di M. Trambaioli, Milano, Sperling & Kupfer, 2008.
[4] E. GALEANO, *Le vene aperte dell'America Latina*, prefazione di I. Allende, Milano, Sperling & Kupfer, 1997 (la prima edizione uscì con questo titolo: *Il saccheggio dell'America Latina. Ieri e oggi*, Torino, Einaudi, 1976).

giornalista ebbe inizio con la collaborazione al prestigioso settimanale «*Marcha*», fondato nel 1939 da Carlos Quijano e sulle cui pagine figure eminenti della cultura montevideana quali Mario Benedetti o Juan Carlos Onetti andavano denunciando la decomposizione di un paese in declino e il pericolo che questo avrebbe comportato. Il lavoro come giornalista ha affinato, al contrario di quanto si possa pensare, la sua sensibilità poetica, il suo spirito pungente e anche, ma questo è più comprensibile, l'impegno contro ogni ingiustizia sociale (del passato e del presente).

Galeano è una specie di "scrittore-cassapanca", un enorme, prezioso baule da cui si possono estrarre a iosa storie e narrazioni per lo più dimenticate, che lui a sua volta recupera da fonti preesistenti, innovandole e irrorandole con rigorosa sobrietà e sagace ironia. Il nodo focale d'ogni suo libro si situa proprio nella volontà di raccontare la memoria collettiva, attraverso la riscrittura di voci ed esperienze di un mondo che sembra vicino e insieme perduto, di particelle di vita in grado di offrire talvolta modelli etici e comportamentali opposti a quelli veicolati dalla cultura ufficiale o dalle Istituzioni. Nulla sembra precluso alla sua curiosità, come se l'umanità fosse un grande mondo sepolto: leggende e miti antichi, racconti orali e libri di viaggio, monografie e fatti di cronaca, perfino scritte sui muri o pitture rupestri sono per lui parti di una simbolica catena, di un'avventura globale che va riscattata dall'oblio attraverso la parola, che possiede dunque una valenza negromantica, serve per davvero se riesce letteralmente a resuscitare, a richiamare alla vita ciò che non lo è più. La sua narrativa procede per frammenti, per brani più o meno brevi, ognuno dei quali possiede un'aura particolare, e tutti insieme una portata politica: sono i segni, le prove della presenza dell'epica nel quotidiano, fatta dagli invisibili e dai vinti di ogni tempo. Nei suoi libri, costruiti attorno alla riscrittura di storie quotidiane, di memorie e miti, di eventi dimenticati o nascosti, delle cronache e delle cicatrici del continente latinoamericano, l'atto dello sguardo, inteso come conoscere e riconoscere, ne è un fondamentale presupposto, il primo tra tanti altri, forse, ma sempre il primo. Così come è di fondamentale importanza l'ascolto, l'atto

per eccellenza sublime nei confronti dell'altro. L'interrogativo identitario su cui non hanno smesso di esercitarsi gli intellettuali latinoamericani da più di cinquecento anni (con le sue appendici teorico-filosofiche della «razza cosmica», della «transculturazione», dell'«eterogeneità», dell'«ibridismo», del «multiculturalismo», e così via) si polverizza per Galeano in una scelta autonoma, come un atto di libertà, qualcosa che non può né deve essere imposto, quasi un falso problema, perché, appunto, «si può appartenere ad un luogo anche senza vincoli di sangue», come mi risponde con quei suoi occhi quasi chiusi, ristretti in una piccola fessura: «Il vincolo di sangue è un'invenzione razzista. Non ho alcuna fede nell'identità biologica, la vera identità è quella nata dalle cose come sono». Per spiegare questo punto mi chiede se conosco la storia di Kurt Unkel: «Era un operaio e un antropologo autodidatta tedesco che a vent'anni arrivò in Brasile per una ricerca sulla cultura guaranì. Dopo un primo contatto scoprì che anche lui era un guaranì, solo che non l'aveva mai saputo. Assunse un'altra identità che non proveniva né dal cielo né dall'inferno ma solo dalla terra che sentiva essere la sua. Venne ribattezzato Nimuendajù, che significa 'colui che sceglie la propria casa'. Fu guaranì per tutta la vita e continuò ad essere un antropologo, divenne il più profondo conoscitore della tradizione, dei miti e della società tupi-guaranì, che è la versione brasiliana di questa popolazione indigena, e poté farlo perché fu dentro a quel sistema, non si limitò ad osservare piante e animali. Morì molto vecchio, fece in tempo a stilare la prima raccolta dei miti guaranì della creazione e della distruzione del mondo. È un caso molto chiaro di che cosa significa un'identità scelta e non imposta».

Uno degli aspetti più nascosti di Galeano è il suo rapporto con la spiritualità, che affonda nelle radici religiose della sua educazione. Guardandomi dritto negli occhi come per saggiare una mia reazione, definisce il cattolicesimo l'influenza più profonda della sua infanzia, quasi a voler dar ragione a quanti vedono nell'indole utopica e romantica del suo comunismo tracce della mistica cristiana, più speculativa: «Provengo da una famiglia cattolica: mia mamma e mio padre, mia nonna, erano tutti

cattolici ma non ferventi o integralisti, e neanche praticanti; ma io sì, io ho avuto un'infanzia mistica». «Perché usi quest'espressione?», gli chiedo: «Era mistica perché sentivo di esserlo io stesso. Fino ai tredici anni ho fortemente creduto nel messaggio divino. Mi *ha marcato*, mi ha influenzato molto. Per sua fortuna la Chiesa si è salvata da me ed io ho intrapreso altri cammini. Però, c'è sempre qualcosa che lavora sul fondo della botte di vino, sempre un *halgo di eso*. Voglio dire che questa necessità, questa volontà di trascendenza si è poi trasformata in qualcos'altro. Mi sento più vicino in questi ultimi anni alle religioni pagane, indigene, che sono le più disprezzate, e che sentono una presenza divina nel sole o nella pioggia. Credono che tutto è sacro, che la tua famiglia riviva in un fiume, in un albero, nella terra». Il suo innato senso di ingiustizia nasce, forse, anche all'interno di questa educazione, o «scelta», come tiene a dire lui, ma già a dodici-tredici anni, mi dice, si accorse che qualcosa stava cambiando: «Durante l'infanzia avevo fatto una scelta cattolica mia, diversa anche da quella famigliare; un giorno compresi che il Dio che mi aveva accompagnato non camminava con me, non lo sentivo più dentro di me. A partire da quel momento tutto è cambiato: col tempo mi sono reso conto che quell'elemento spirituale primigenio mano a mano si stava realizzando in altro, nella presenza della religione *depressiada*, africana, indigena. Adesso mi sento in cerca di questa concezione delle cose, anche perché, quando cominciai a studiare le altre religioni e culture, scoprii che erano molto più umane di quelle che mi avevano formato, *in primis* della Bibbia. Ad esempio, i guaranì sono pellegrini che credono nell'esistenza di un altro mondo senza male e senza morte, un mondo che ti aspetta non in cielo ma su questa terra, una specie di altro mondo possibile, come dice il Forum di Porto Alegre». Che cosa significhi tutto ciò lo spiega prendendosi una piccola pausa, come cercando le parole dentro di sé: «Il mondo infame e sporco e ingiusto in cui viviamo è gravido di un altro mondo possibile, ne contiene cioè uno piccolo in formazione, lo ha nella pancia. E questo l'ho appreso non tanto dai libri di politica, di sociologia o di storia, ma nell'esplorazione delle cose, delle altre culture, delle altre conoscenze».

Alla profonda influenza cattolica nei primi anni della sua vita seguì lo studio sistematico e approfondito del *Capitale* di Karl Marx: «una lettura per intero», tiene a sottolineare, «non solitaria ma in gruppo», avvenuta insieme ad altri giovani montevideani a casa di amici, come era consuetudine fare a quei tempi: «Sono stato uno dei pochi esseri umani ad aver letto ogni riga del *Capitale*. Ci faceva lezione un professore argentino, Enrique Broquen, che per tre anni ha preso un aereo da Buenos Aires tutte le settimane per venirci a spiegare che cosa fosse il marxismo, in una versione non leninista, più vicina all'insegnamento di Rosa Luxemburg. Ci riunivamo privatamente e il numero dei partecipanti variava di giorno in giorno, il gruppo variava tra i quindici e le venti persone, per lo più erano socialisti. Io non sono mai stato un marxista-leninista». Un'affermazione molto precisa con la quale Galeano tende a sottolineare un dato forse un po' dimenticato: che, cioè, l'autocoscienza politica tipica di una generazione divenuta attraverso la rivoluzione cubana «contemporanea al resto del mondo», come volle definirla Carlos Fuentes ampliando il concetto di Octavio Paz che aveva circoscritto l'effetto della rivoluzione alla gioventù messicana, ecco questa autocoscienza politica che diviene anche coscienza di sé, della propria storia, della propria cultura era stata anche in parte scissa dal marxismo-leninismo, aveva avuto molti rivoli e fratture e incomprensioni e accesi dibattiti e serrati confronti, come sappiamo: insomma, spiega Galeano, non per forza dovevano essere sinonimi. E, infatti, la lettura di Rosa Luxemburg, delle opere della rivoluzionaria ebreo-polacca, la sua «eresia» dall'interno furono fondamentali, rivela, per la sua formazione: «Le polemiche tra Luxemburg e Lenin mi hanno segnato per sempre. Penso e sento che la grande tragedia del secolo scorso è stata il divorzio tra la giustizia e la libertà. Una parte del mondo ha sacrificato la libertà in nome della giustizia, e l'altra parte ha fatto l'inverso. E questo è vivo nel pensiero di Rosa: la migliore eredità che Rosa ci ha lasciato sta nell'idea che libertà e giustizia sono fratelli siamesi: attaccati per le spalle; i due ideali sono stati divisi, ed è necessario riuscire a ricongiungerli. La grande sfida di questo nuovo secolo è ricucire il legame che li univa e che è stato tranciato». In questo senso già l'introduzione delle *Vene*

aperte dell'America Latina, pubblicato in Messico nel 1971 e vietato dal regime di Pinochet, appariva fin da subito erede di quella lezione luxemburghiana («Paesi specializzati nel guadagnare e paesi specializzati nel rimetterci: ecco il significato della divisione internazionale del lavoro»), ma in una versione terzomondista: «La nostra regione del mondo, quella che oggi chiamiamo America Latina, è stata precoce: si è specializzata nel rimetterci fin dai lontani tempi in cui gli europei del Rinascimento si sono lanciati attraverso i mari per azzannarle la gola» (più recentemente, questo è il libro che Hugo Ch'avez ha regalato a Barack Obama, e non sono lontani dal vero coloro che indicano nelle *Vene aperte* uno dei libri più influenti dell'America Latina). Il tema centrale è che il continente latinoamericano non ha vissuto per moltissimi anni una sorta di infanzia del capitalismo, come vorrebbero far credere tecnocratici ed economisti del liberalismo, ma è il risultato dello sfruttamento spietato, crudele, sempre sanguinoso e profondamente ingiusto del colonialismo e del capitale. Quella capacità unica che è il saper ascoltare lo ha reso un grande narratore oltre che un oratore estremamente efficace. Sul valore dell'ascolto, sul significato di quest'attitudine sempre più bistrattata e derisa, Galeano ha fondato i suoi libri, direi anche la sua personalissima ontologia: ad esempio, in un libro tra i più recenti, *Le labbra del tempo*[5], che si configura come raccolta di brevi parabole, riformula e riscrive, oltre a miti, eventi politici e fatti realmente accaduti com'è sua abitudine, anche i racconti di persone incontrate casualmente, le cui storie, «in apparenza normali o inutili, però spiegano il mondo». Una delle prime interviste che mi concesse fu al tempo in cui uscirono i quasi cinquecento brani, o raccontini, di *Specchi. Una storia quasi universale*, nell'ottobre del 2008. In quell'occasione mi chiarì la sua poetica: «Il mio linguaggio – mi scrisse - vuole essere, come me, senti-pensante, capace di unire la ragione all'emozione». Ascolto, ragionamento ed emozione, così connaturati al suo stile di scrittura, hanno una genesi, un inizio che Galeano individua con una precisione assoluta: «La mia educazione intellettuale, la mia università, sono stati i caffè di Montevideo», mi dice, ilare, felice per avermi

[5] E. GALEANO, *Le labbra del tempo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2004.

preso in contropiede. I caffè di Montevideo, frequentati da adolescente, sono stati dunque la sua prima fonte di studio: qui è avvenuto l'incontro con l'oralità, con l'uso sapiente della parola, quell'abilità nel saper raccontare episodi di vita vissuta riuscendo insieme a commuovere e a divertire, che costituisce in fondo anche l'architrave dei suoi libri: «Sì è così. I miei primi maestri sono stati i narratori anonimi che si sedevano ai tavolini dei bar di Montevideo e che io ascoltavo avidamente. Un giorno, un uomo mi raccontò una storia che è ancora viva nella mia memoria. Ero seduto a un tavolino di un caffè di Montevideo che ora non esiste più e devi sapere che sono sempre stato un pessimo studente di storia a scuola: la detestavo perché mi sembrava qualcosa di morto, un'eco della sera, un mondo orribile di statue e di esseri inanimati, senza carne né sangue. Insomma, quell'uomo incominciò a descrivere una battaglia in Uruguay durante la guerra gaucha, la guerra civile agli inizi del Novecento. Non so chi fosse o come si chiamasse, né so se la sua storia l'aveva ascoltata da qualche parte o la stava inventando, ma era chiaro che non poteva averla vista con i propri occhi, che non poteva esserne stato testimone, perché allora di sicuro non era ancora nato. Così, appresi la mia prima lezione: l'arte è una menzogna che dice la verità. Raccontava con tanta intensità che mi sembrava di essere nella mischia della battaglia, sentivo lo scalpiccìo degli zoccoli dei cavalli e il clangore delle armi; vivevo tutto quello che diceva con grande partecipazione eppure era trascorso mezzo secolo da quella guerra. Nel campo erano tutti morti, e l'uomo disse che ad un certo punto si era imbattuto in un ragazzo che pareva un angelo tanto era bello, un adolescente di sedici o diciassette anni, con le braccia in croce e una bandana bianca a sorreggere i capelli, così come i suoi nemici, i *colorados*, l'avevano rossa. Sopra c'era scritto: per la patria e per lei, cioè la sua donna: e la pallottola che l'aveva ammazzato era entrata nella parola *esa,* lei. Ecco che appresi anche la seconda lezione: quello che è successo una volta, attraverso la tecnica, la magia del racconto, accade nuovamente».

In ogni terra e paese in cui si è recato, Galeano afferma di aver incontrato questo tipo di narratori senza nome, «che non hanno pretese letterarie e non sono

professori di nulla ma sanno che il racconto è un'arte della resurrezione». E dunque anche del sentimento: l'atto memoriale, spiega, «è un omaggio alla vita e non una cerimonia funebre. Avevo ricevuto a scuola una falsa versione della storia come celebrazione della morte. Anni dopo, quando iniziai a scrivere *Le vene aperte dell'America Latina* e poi la trilogia *Memoria del fuoco*, ho cercato di farlo in quella maniera, di tenere viva la memoria». Curiosamente, il suo modo di scrivere venne definito all'inizio della sua carriera «realismo estetico», in cui il discorso testimoniale, l'intreccio tra storia, politica e antropologia, possedeva una caratura formale accattivante, e per questo effetto di realtà nella finzione la sua opera veniva accomunata a quelle di Roque Dalton, Miguel Barnet, Elena Poniatowska o Osvaldo Soriano.

Le sue prime opere vennero scritte in quei decenni della storia dell'America Latina in cui imperversavano le dittature del Cono Sur e si assisteva alla brutale repressione d'ogni forma di libertà in nome della cosiddetta Dottrina di Sicurezza Nazionale: ogni giudizio deve tener conto di questa fondamentale influenza. Fin dal suo primo romanzo pubblicato, *Los días siguientes* (1963), o dai racconti successivi raccolti in *Los fantasmas del día del León, y otros relatos* (1967), Galeano ha portato avanti uno stile di scrittura in cui all'esplorazione, in un modo che potremmo definire lirico, delle tensioni tra storia e mito, s'univa un ottimismo di natura marxiana. I viaggi intrapresi in questo decennio, in Cina, in Guatemala e in tutta l'America Latina, di cui è rimasta testimonianza nei volumi *China*[6], *Guatemala, una rivoluzione in lingua maya*[7] e *Reportajes* (col sottotitolo: *Tierras de Latinoamérica, otros puntos cardinales, y algo más*, 1967), gli sono anche serviti per analizzare la rilettura cinese del comunismo sovietico o valutare le controversie dottrinarie del marxismo. I suoi reportage tendevano a cancellare i confini tra letteratura e giornalismo, cercando di ristabilire la verità delle cose: *Guatemala* nacque «dal contatto diretto con i guerriglieri nella profondità delle montagne e nella clandestinità dei centri urbani», ed era rivolto a conoscere le cause profonde della rivoluzione guatemalteca, quelle

[6] E. GALEANO, *China. Crónica de un desafío*, Buenos Aires, J. Alvarez, 1964.
7 E. GALEANO, *Guatemala. Una rivoluzione in lingua maya*, Bari, Laterza, 1968.

ragioni «che la giustificano e la rendono necessaria dal punto di vista storico». Galeano tra l'altro criticava l'influenza degli Stati Uniti nel paese (il Guatemala è stato il Vietnam dell'America Centrale, secondo il sociologo spagnolo Juan Maestre) e accusava apertamente la CIA di aver rovesciato, nel 1954, il governo democraticamente eletto di Jacobo Árbenz Guzmán, colpevole di aver confiscato ottantatremila ettari di terreni che la multinazionale americana United Fruit teneva incolti mentre la fame decimava i contadini del Guatemala: in quello stesso anno quasi il sessanta per cento dei contadini non possedeva un appezzamento di terra e tutti gli altri ne avevano, scrive Galeano, soltanto quanto bastava per «scavarsi la fossa». Grazie al fatto che alcuni documenti riservati della CIA sono stati desecretati nel maggio del 1997, sappiamo che Galeano aveva pienamente ragione; e conosciamo anche il nome in codice di questa tragica e nefasta operazione segreta, voluta dal presidente Dwight David Eisenhower: PBSUCCESS. L'incipit di *Guatemala* è assai significativo: «Il Guatemala, come l'intera America Latina, è vittima della congiura del silenzio e della menzogna». Come ricorda Ryszard Kapuscinki nel suo reportage dal Guatemala *Perché è stato ucciso Karl von Spreti*, il silenzio è anche uno strumento politico e viene usato da tiranni e occupanti per accompagnare le loro miserevoli imprese. La battaglia contro il silenzio è spesso ardua da portare avanti e nella lotta al silenzio è in gioco la stessa vita umana: «Il silenzio esige che i campi di concentramento sorgano in luoghi appartati. Il silenzio necessita di un enorme apparato poliziesco e di un esercito di delatori. Il silenzio esige che i nemici del silenzio spariscano all'improvviso e senza lasciare traccia. Il silenzio vorrebbe che nessuna voce – di lamento, di protesta, di indignazione – disturbasse la sua pace». Infrangere questo tipo di silenzio è uno dei comandamenti di Eduardo Galeano. Riscattare e recuperare la memoria collettiva, in una tensione dialettica tra coscienza critica e demistificazione della storia ufficiale, è un processo lungo, che per essere messo su carta dura il più delle volte diversi anni per Galeano; si svolge tanto nelle aule di una biblioteca, racconta, «con la consultazione di una quantità infinita di testi» (alla fine delle due parti delle *Vene aperte* c'è un indice

bibliografico, ad esempio); quanto anche «per la strada, tra le persone», attraverso l'incontro con tante voci diverse: «Il mio disaccordo con il gruppo della teologia della liberazione che frequentavo da adolescente nasce da qui: la convinzione di essere la voce di quelli che non hanno voce è un grave errore, mi pare, perché tutti abbiamo una voce. Il problema è che non viene ascoltata. Udire le parole di coloro che subiscono la soppressione della memoria, della realtà, del presente come del passato, sentire cosa hanno da dire gli invisibili, le donne, la cultura nera e quella indigena delle Americhe, i poveri e gli esseri umani anonimi. Devono essere ascoltati perché sono le voci che contrastano per prima cosa con la voce del potere, questi, sì, echi di echi, che ripetono una versione bugiarda della realtà, che sopprime o evita tutto ciò che non le conviene». Un giorno disse che per scrivere i tre volumi di *Memoria del fuoco* aveva immaginato che «l'America fosse una donna» che gli «confidasse all'orecchio i suoi segreti, gli atti d'amore e le violenze subite che l'avevano creata».

L'urgenza di una scrittura che si fa atto di rimembranza nasce dall'idea che, così come il continente latinoamericano è stato spogliato e defraudato delle sue materie prime, allo stesso modo è stato privato della memoria, «perché non sapesse da dove viene e perché non potesse verificare dove va». Il narratore ideale di Galeano racconta sempre la memoria collettiva: più che alle strutture durevoli o a grandiosi processi storici e sociali, Galeano guarda e considera singoli eventi ricavati dalla più varia provenienza e in grado di esprimere la pluralità culturale del continente: un'impostazione evenemenziale, fattuale, che fa della frammentazione un'operazione simbolica perché sintetizza e ridà significato a tutti gli eventi che hanno fatto l'America latina dai precolombiani ad oggi, con insita l'idea, di chiara matrice marxista, che fu proprio il saccheggio del continente latinoamericano a rendere possibile lo sviluppo del capitalismo in Europa; insieme, il metodo di Galeano si configura come una manovra di montaggio, un assemblaggio in cui è possibile esporre, presentare le esperienze collettive, ciascuna portatrice di valori o disvalori. L'effetto è insieme anche quello di una reiterazione costante, continua, ossessiva di

fatti ed eventi storici che finiscono per assomigliarsi nella loro atrocità e violenza, e il rischio è di perdersi in un elenco tragicamente infinito, uguale a sé stesso.

La parola acquista in questo contesto una qualità dinamica: diviene, cioè, un grande ponte per il lettore verso un'altra verità, lo aiuta a costruire argini contro le ingiustizie o le sopraffazioni di ogni tipo che continuano ad accadere proprio confrontandole con quelle che altre donne e uomini, in epoche diverse, in luoghi lontani tra loro nel tempo o nello spazio, hanno dovuto subire; e il solo raccontarle fa di tutte queste storie degli *exempla* morali, un grande bagaglio resistenziale a cui attingere per non dichiararsi sconfitti. In questo senso Galeano ci ricorda di appartenere a una generazione che ancora credeva di poter modellare il mondo secondo le proprie aspettative e speranze. La stessa letteratura, che unisce e sistema le parole, rende o serve, come egli stesso ha sottolineato più volte, a rendere trasparenti anche i muri più spessi: questa è la sua funzione e qui sta, forse, la visione più felicemente utopica di Galeano.

Nei due libri *Le vene aperte dell'America Latina* e *Memoria del fuoco* la commistione tra scrittura giornalistica e scrittura romanzesca è più profonda e originale, i confini tra i due generi si giustappongono, così come l'epica combacia col quotidiano, con l'accaduto: «C'è una concezione classista che mette i libri nel piano più alto dell'altare e il giornalismo nei sobborghi poveri. Non ci credo. Credo invece che abbiamo una responsabilità quando scriviamo, qualsiasi sia la forma che scegliamo». A differenza del tempo di composizione dei suoi libri, che è sempre molto dilatato, nella pratica della scrittura giornalistica la velocità è una necessità compositiva con cui è dovuto venire a patti: «Non rileggevo mai i miei articoli. Il giornalismo non ti dà il tempo in realtà di pensare tanto – ammette sconsolato -, c'è sempre un problema di tempo e di spazio. Quando facevo il giornalista per guadagnarmi da vivere, non potevo permettermi un'autocritica troppo rigorosa. Il che è un peccato perché chiaramente il giornalismo scritto è una forma di espressione della letteratura, che ha la stessa dignità di tutti gli altri generi: la letteratura non è

soltanto la produzione di libri; e anche il lavoro giornalistico, quando è scritto, fa parte della letteratura».

Il giornalismo è sempre stato per lui un altro modo, insomma, di fare letteratura, e non deve essere, afferma, «confinato alla periferia povera del mondo delle lettere», così come, all'inverso, va denunciata ogni tipologia di informazione acquiescente o complice del potere. Questo impegno eticamente costante che è il fare giornalismo non va mai per lui piegato alle proprie esigenze personali, ai miseri calcoli quotidiani di una vita senza impicci e problemi, perché entrerebbe in conflitto con la libertà di opinione o di sguardo che è fondamentale in chi scrive. Durante uno dei tanti discorsi pubblici tenuti in Italia, denunciando la manipolazione dell'opinione pubblica mondiale proprio mediante l'uso strumentale dei mezzi di comunicazione di massa, ricordava come «i grandi media confondono la libertà di espressione con la libertà di pressione», e riassumeva il concetto prendendo a prestito quel che un anonimo aveva scritto «in maniera magistrale su un muro» (e che lui aveva fedelmente trascritto): «ci pisciano addosso e i giornali dicono che piove».

Sorpassata la «metà dei vent'anni», Galeano divenne direttore di un quotidiano, «*Época*», cosa incredibile a dirsi oggi: la redazione era variabile nel numero, «poteva essere di cinquanta persone o di cinque, perché nessuno era un professionista, tutti facevano tutto, tutti vivevano di altri lavori»; e ogni giorno bisognava riempire e chiudere ventiquattro, talvolta trentadue pagine: «È stata un'esperienza bellissima, una delle mie *locure*, delle mie pazzie. Avevo vinto un concorso per occuparmi delle pubblicazioni dell'Università di Montevideo e il pomeriggio sul tardi andavo al giornale dove oltre agli editoriali mi divertivo a fare gli oroscopi. Seguivo sempre quello che avevo detto il giorno precedente e conducevo i nostri lettori verso la perdizione consigliando a tutti di peccare», dice ridendo, con quel certo compiacimento che si perde appunto nella rimembranza. «Poi scrivevo articoli anche per la sezione sportiva, il calcio è sempre stato la passione predominante. «*Época*» aveva cinquemila azionisti schierati politicamente a sinistra ma non comunisti perché

questi avevano un loro giornale che era completamente differente dal nostro; il nostro era un'avventura giovanile, ci divertivamo molto a farlo, era un *diario* allegro: tutti gli azionisti *tenevano* il diritto di partecipare all'assemblea, però la sinistra era polverizzata in mille gruppi e le assemblee erano democratiche e per questo lunghe, lunghissime, estenuanti, potevano durare tutta la notte. Si discuteva di che cosa era sbagliato e soprattutto ad alcuni azionisti non andavano giù le pagine che consacravamo al calcio nel fine settimana. Ora è un discorso superato ma negli anni Sessanta il calcio era malvisto dagli intellettuali sia di destra sia di sinistra: per i primi era la prova che il popolo pensava con i piedi, per i secondi il calcio era colpevole di non far pensare il popolo. C'era una certa unanimità contro questa passione popolare». L'Uruguay è un piccolo paese che va matto per il calcio: ha vinto ben due mondiali di calcio, di cui uno nel mitico stadio Maracanà, soffiandolo ai padroni di casa del Brasile, nel 1950: «L'Uruguay è un paese *futboladicto*», se ne esce Galeano, con una sorta di neologismo. Nel 1995 pubblicò un libro oggi introvabile, *Splendori e miserie del gioco del calcio*[8], in cui il football viene paragonato a una recita teatrale e dove vengono rivissuti, come solo un vero appassionato può fare, i momenti più esaltanti nella storia di questo gioco: l'ossessione per il calcio, ha scritto Galeano, è la prima emozione di ogni uruguaiano: «In Uruguay, quando i bambini nascono, urlano gol». Ma il calcio è fatto anche di luci e di ombre *(El Fútbol a sol y sombra*, come suona il titolo originale), di zone di sole e di zone più grigie, e il libro è un viaggio tra la bellezza e il sudiciume del calcio: ancora una volta l'orientamento è quello di smascherare verità nascoste e insieme rinarrare avvenimenti dimenticati. In questo senso il calcio si configura come un luogo non diverso dal mondo e dunque appare soggetto alle sue stesse regole, «per cui ad esempio il fallimento e la sconfitta non vengono perdonati, e ciò implica uno sviluppo del gioco indirizzato sempre più verso il risultato, a scapito della follia o della fantasia». Il calcio viene letto come elemento unificante, in grado di restituire, soprattutto in America Latina, una percezione di appartenenza, concretizzazione della patria immaginaria: nel settembre del 2003, in

[8] E. GALEANO, *Splendori e miserie del gioco del calcio*, Milano, Sperling & Kupfer, 1997.

un articolo pubblicato su «*Le Monde Diplomatique*», in cui parlava della dimensione tragica del mondo del pallone, ha scritto: «Il calcio è stato lo sport che ha espresso meglio e affermato con maggior chiarezza l'identità nazionale. I diversi stili di gioco rivelano e consacrano i diversi modi di essere»[9]. Mi ripete più o meno lo stesso concetto, perché questa diversità è per lui a rischio di estinzione, soprattutto a causa di concomitanti e inquietanti forme di sfruttamento così simili a quelle messe in atto dalla selvaggia globalizzazione, laddove oltretutto la perdita di ogni visione ludica del gioco, la dittatura della legge della redditività (che lo ha reso «lo spettacolo di massa più lucroso che ci sia»), l'aver accorciato la vita sportiva dei giocatori con ritmi assurdi di lavoro, sono prove di un'uniformizzazione più generale verso cui tende il mondo stesso: anche in questo caso Galeano finisce con una storia che funge da parabola, riprende un fatto accaduto in Brasile durante la dittatura militare, quando i giocatori del Corinthias «riuscirono a impadronirsi della presidenza del club Corinthians […] nel 1982 e nel 1983»: «Una cosa insolita e mai vista: i calciatori decidevano tutto tra di loro, a maggioranza. Democraticamente, discutevano e votavano i metodi di lavoro, la tattica di gioco, la gestione finanziaria e tutto il resto. Sulle loro maglie, si poteva leggere Democrazia Corinthiana. Nel giro di due anni, i dirigenti messi da parte riuscirono a riprendere le leve del potere e bloccarono tutto. Ma, finché durò la democrazia, il Corinthians, diretto dai suoi giocatori, esibì il football più audace e più spettacolare di tutto il paese, attirò negli stadi le folle più numerose, e vinse il campionato brasiliano per due anni di fila. Tante prodezze e tanto splendore si spiegano con la droga. Una droga che il calcio professionista non è in grado di pagarsi: quel bibitone magico, senza prezzo, che si chiama entusiasmo. Nella lingua dell'antica Grecia, entusiasmo significa 'avere gli dei dentro'».

Come il suo amico Osvaldo Soriano, e come tantissimi ragazzi d'ogni parte in questo piccolo pianeta, da giovane voleva diventare un calciatore e, quando gli domandai, la prima volta che ci incontrammo, se il calcio gli avesse dato qualche

[9] E. GALEANO, *Un'industria cannibale*, in «*Le Monde Diplomatique*», uscito in italiano nel settembre del 2003.

insegnamento utile per la scrittura, così mi rispose: «Albert Camus disse una volta che tutto quel che sapeva di morale lo doveva al calcio. Era stato portiere della squadra dell'Università di Algeri, e sapeva perché lo diceva. Io non ho mai potuto davvero giocare a calcio, ho sempre fatto il pagliaccio nei campi da gioco. Ma il calcio non è solo un piacere delle gambe che lo giocano. È anche un piacere legittimo degli occhi che lo guardano. E come spettatore di calcio ho spesso sostenuto che nel piccolo spazio di un campo da gioco c'è il mondo». Del calcio ammette di apprezzare anche ritualità e gesti consueti: dal semplice indossare una maglietta prima di entrare in campo all'atmosfera colma di stanchezza dello spogliatoio quando la partita è finita. Più di tutti, però, è ancora lo sguardo sul mondo esterno che prende il sopravvento: «Quando vedo giocare i ragazzi sulla spiaggia *me incanta* la loro allegria. Sai chi ha ancora quell'allegria negli occhi? Lionel Messi, che gioca per il puro piacere di farlo, come un bambino, come se non fosse il più pagato del mondo. Messi non crede di essere Messi, non l'ha scoperto ancora e, quando tocca la palla, trasmette una gioia incredibile. Poco tempo fa ero ad una trasmissione televisiva e si parlava della pericolosissima vocazione a dominare il mondo che si nasconde dietro lo spirito messianico, cioè l'idea di salvare altri paesi che è il grande alibi della guerra, perché la guerra non è fatta per salvare nessuno ma per rubare petrolio, gas, litio o quel che è. Nessuno ha l'onestà di dire "faccio una guerra per rubare", tutti ammazzano per generosità, per salvare l'Iraq, per salvare il Guatemala o il Nicaragua. L'unico messianismo non pericoloso che conosco è quello di Messi».

La più bella partita di calcio secondo lui venne giocata alle Olimpiadi del '36 dal Perù contro l'Austria, il paese dove era nato Hitler, che infatti assistette a quell'incontro: «stava a venti metri dal campo nel palco d'onore. Fu una vera umiliazione, il Perù si impose 4 a 2, l'arbitro annullò tre gol ma non riuscì comunque ad evitare la sconfitta dell'Austria. Per colmo i goleador peruviani erano neri e il simbolo del razzismo universale dovette assistere a questo disastro. Tuttavia, la notte stessa, affinché Hitler potesse dimenticare una simile offesa contro la sua patria

d'origine, le autorità del calcio e delle olimpiadi, che sono le stesse di allora, solo il nome è cambiato (cioè il Comitato Olimpico e la FIFA), annullarono la partita inventandosi un'invasione di campo di tifosi peruviani, e fecero come se non fosse mai esistita. Il Perù, poi, si ritirò dalle olimpiadi. Questa è una storia assai rivelatrice, non solo perché le autorità sportive di quei tempi agirono come si tende a fare anche adesso, ma anche perché la loro infamia fu ricompensata dall'amnesia universale. Nessuno sa che questa partita c'è mai stata, anche se qualche filmato dovrebbe ancora esserci. Fu una partita splendida anche perché al centro c'è l'umiliazione di un potente, per questo dico sempre agli amici peruviani di farla circolare, di continuare a raccontarla. L'orgoglio nazionale non può essere il privilegio di un paese dominante; un paese dominato, quando prova ad essere patriottico, viene definito populista, terrorista, demagogico. L'orgoglio di appartenere a una terra, a un paese, a un luogo è invece sano. Ha anche un sapore pedagogico tutta questa vicenda: se la realtà non mi sembra buona, non mi piace, si decreta che non esiste, il che è la specialità di molti dirigenti dello sport internazionale, che ancora oggi vogliono decidere quello che bisogna sapere e quello che non bisogna sapere, quello che bisogna conoscere e quello che bisogna ignorare; c'è sempre la necessità di un riscatto di questi colori perduti dell'arcobaleno umano, e c'è sempre la necessità di ricordare, come faccio ora io con te sperando che tu lo faccia con altri, questa storia perché è una vecchia e bella storia di dignità, e mi pare che della dignità ci sia gran bisogno oggi».

In ogni sconfitta sembra esserci per Galeano l'immagine di vittorie possibili, almeno per gli esseri umani che verranno dopo: accadere nuovamente, far rinascere un episodio, un evento, un fatto del passato scandalosamente dimenticato, significa, sì, combattere contro un'amnesia universale, ma soprattutto, nella ricostruzione della potenza che certe storie possiedono, vuol dire offrire qualcosa d'emblematico che può essere d'esempio, che sprona a non soccombere. «Sì, è così. C'è una bella frase di Marx: nella storia, così come nella natura, il putridume è la fonte della vita. L'ho posta come introduzione al libro *Giorni e notti d'amore e di guerra*[10]». Letame viene

[10] E. GALEANO, *Giorni e notti d'amore e di guerra*, Roma, Edizioni Associate, 1987.

dal latino, *laetus*: cioè, il 'residuo delle stalle', che rendeva letteralmente felice il contadino perché ci si poteva concimare il terreno, e faceva più fertile la terra. Il putridume non è dunque qualcosa di cui aver vergogna, qualcosa da nascondere e buttare in un fosso: «No, appunto. Il traduttore tedesco del libro, assolutamente marxista, mi disse che non era riuscito a trovare quella frase in nessuno dei libri del barbuto. Io ero sicuro di non essermela inventata, ma non ricordavo da dove proveniva. Era, in ogni caso, la sintesi più perfetta del materialismo dialettico, cosicché, cerca che ti ricerca, giunsi alla conclusione che la frase era di Marx ma si era dimenticato di scriverla. Anni dopo, ricevetti una lettera da San Salvador: un professore dell'università, esperto di queste cose, mi raccontava di aver saputo dei miei dubbi. Conosceva la risposta: la frase era stata aggiunta di pugno dallo stesso Marx alla versione francese del *Capitale*, insieme ad altre correzioni. Nelle altre edizioni non figurava, salvo che in quella spagnola, perché il traduttore aveva collazionato la versione francese con l'originale tedesco, e la frase gli era piaciuta».

Tre anni dopo la pubblicazione di *Le vene aperte dell'America Latina* - cronaca di cinque secoli di saccheggi e di imperialismo nel continente, come detto –, e cioè nel mese di giugno del 1973, ci fu un colpo di stato in Uruguay, guidato dallo stesso primo ministro Juan Maria Bordaberry. Galeano venne imprigionato e dopo una decina di giorni fu rilasciato perché, sottolinea sornione, «non avevano nessuna prova. Dal momento che non mi piace andare in galera, perché è molto noioso, e neanche essere ucciso, che è più noioso ancora, quando capii come sarebbe andata a finire, scappai in Argentina, a Buenos Aires, dove fondai la rivista culturale «*Crisis*». Poi, quando mi minacciarono anche lì di morte e stavano ammazzando alcuni compagni e amici intimi, ahimè scappai anche dall'Argentina». Per essere principalmente un giornale eminentemente di cultura, «*Crisis*» ebbe un successo incredibile, «arrivando a vendere anche trentacinquemila copie. Fu un'esperienza formidabile. Era una rivista strana, la cultura veniva intesa come comunione collettiva: raccoglieva il meglio della cultura professionale e anche le mille e una

espressioni della cultura anonima, che la gente fa, senza sapere di farla, scrivendo sui muri o inviando lettere o narrando racconti intorno al falò. Fu anche una dimostrazione che la cultura può essere pericolosa, e alcuni compagni ci rimisero la pelle come il povero Aroldo Conti, sequestrato e ucciso dai generali. Il suo corpo venne buttato in un fiume insieme a quelli di moltissimi altri». Tutto ciò, dice quasi sussurrando, come rivolto a sé stesso, «mi segnò profondamente: a quel tempo Buenos Aires era il centro dell'energia creatrice di tutta l'America Latina: le mie motivazioni – prosegue – non sono mai veramente cambiate da allora: scrivevo e scrivo tentando di rivelare la realtà in tutte le sue dimensioni, quelle visibili e quelle invisibili, la realtà nella veglia e anche di notte, quando la realtà dorme o finge di dormire e fa sogni e incubi». Il gruppo che si riuniva intorno a «*Crisis*» era molto unito e «così avevamo deciso di fondare una squadra di calcio, tutti scrittori e intellettuali», ricorda Galeano: «ogni mercoledì mattina ci ritrovavamo al campo del Palermo, i cui cancelli erano allora sempre aperti». «Il mio ruolo? Era mezz'ala destra, più avanti che dietro. L'unico momento in cui facevo e faccio il fenomeno è quando sogno di giocare a calcio, lì sono meglio di Pelè o Maradona. Nel campo del Palermo invece ero un disastro, il peggiore di tutti, ma a nessuno importava perché giocavamo per il piacere di farlo e non per il dovere di vincere, che è quello che sporca il calcio professionistico; anche ora in Italia con l'ultimo scandalo, tremendo, un nuovo scandalo che non è il primo; le scommesse fanno appunto parte del calcio dove si gioca per il dovere di vincere, e in questo modo vale tutto, è il sistema mondiale che ti obbliga a vincere e vincere».

Come collaboratore della rivista c'era anche Osvaldo Soriano, l'unico finora che sia riuscito a rendere epico il calcio minore, quello che si gioca nelle periferie e nei campetti di provincia, e che lui aveva praticato nel Confluencia, club di una città che porta ancora oggi il nome di un tal Cipolletti, ingegnere idraulico: «Che cosa ricordo di lui? È stato un mio grande amico. Era una persona meravigliosa, di grande cuore, con un senso *dell'umore*, dell'umorismo incredibile: ti divertivi da matti con lui. Sai una cosa, te lo confesso, non so se davvero giocava bene a calcio come

raccontava di saper fare. Gli dicevo sempre «Gordo (era questo il soprannome di Osvaldo Soriano), vieni a giocare con noi, almeno una volta, dai vieni», lo pregavo, ma lui di notte scriveva e di giorno dormiva, era un alibi perfetto, e così io, pure se eravamo migliori amici, non l'ho mai visto prendere a pedate un pallone su un campo da calcio».

Nel 1976 anche a Buenos Aires arrivarono i militari, secondo il disegno pianificato dai governi degli Stati Uniti, per i quali la presenza di stati democratici in quella parte del mondo era una cattiva notizia: fu insomma un'estensione della dottrina Monroe verso il terrore, in cui mercenari e assassini si misero all'opera sotto la guida delle forze politiche ed economiche della destra. Più volte minacciato di morte, inserito nella lista stilata da Videla dei fuoriusciti uruguayani («C'erano due liste, una uruguagia e una argentina», conferma), e con la moglie Helena nella sua stessa situazione, a Galeano non restò che fuggire: «Se mi prendevano, mi uccidevano: erano momenti, quelli, in cui si confonde il coraggio con la stupidità, e allora si pensava di essere forti e valorosi, ma aspettare che ti uccidano è un atto stupido, così per fortuna me ne andai, me ne scappai con mia moglie Helena, tutte e due dicemmo "se siamo vivi possiamo raccontare, se siamo vivi possiamo ancora raccontare"». Moglie e marito se ne andarono dapprima in Brasile, vivendo in grande povertà nonostante l'aiuto di amici come Cicho Buarque («Cicho mi aiutò moltissimo lì»).

Fu così che iniziò l'esilio, in Spagna come tanti espatriati latinoamericani prima e dopo di loro. Del suo esilio dice che «fu un momento di penitenza, *peroque eso* è soprattutto una sfida»: «come convertire questo tempo di penitenza, di litania obbligatoria dalla mia terra e dalla mia gente, come trasformare qualcosa che nasce come una maledizione e convertirlo in un periodo buono, creativo, fu la mia sfida. Mi venne l'idea di raccontare la storia delle Americhe attraverso brevi narrazioni in tre volumi, il che implicava una lunga e assidua ricerca in biblioteca, e così il mio fu un tipico lavoro dell'esilio, perché l'esilio mi dava molto tempo. Non avrei potuto

terminare un'impresa del genere se fossi rimasto in patria, impelagato nelle mille cose da fare tipiche dei miei giorni uruguagi e argentini. Ci misi undici anni a finire quest'opera». Che sarebbe *Memoria del fuoco*, grandioso affresco della storia delle Americhe in tre parti, in cui fa rivivere, cominciando dai miti precolombiani della creazione e terminando con l'anno 1986, *campesinos* e dittatori, furfanti e figure storiche, eroi e visionari, raccontati attraverso momenti privilegiati e identificandosi principalmente con i perdenti della terra. Ogni frammentazione contiene all'origine un orientamento chiaro e lucido, dettato dall'associazione e dalla selezione portata avanti da Galeano, che infatti paragona l'accumulo di informazioni ed eventi storici di *Memoria del fuoco* alle tessere di «un mosaico multicolore», metafora a cui ricorre spesso in queste nostre conversazioni per rappresentare il suo modo di scrivere: a questa ambizione, sempre presente nelle sue opere anche se in misure diverse, corrisponde una fiducia nella leggibilità del mondo, a patto appunto che si superino le versioni ufficiali, che si recuperino le storie degli invisibili. Ha scritto giustamente Wladimir Krysinski: «In *Memoria del fuoco* la frammentazione non è un gioco, bensì un dispositivo semiotico-strutturale che organizza la percezione cognitiva e la dinamica narrativa di un insieme complesso, di natura mitologica, storica, etnografica, geografica, antropologica e politica. È l'America Latina colta nel suo movimento vertiginoso»[11].

Nel reportage *Guatemala. Una rivoluzione in lingua maya*, scritto sia a contatto diretto con i guerriglieri «nella profondità delle montagne» sia in clandestinità nei centri urbani sconvolti dalla feroce repressione degli squadroni della morte organizzati e foraggiati dalla Cia, Galeano fa questa considerazione: «Il Guatemala, come l'intera America Latina, è vittima della congiura del silenzio e della menzogna». Come sostiene Ryszard Kapuscinski, più che combattere il rumore bisognerebbe talvolta combattere il silenzio, perché se il primo concerne più che altro «la pace dei nervi», nel secondo «è in gioco la vita umana». Il silenzio è uno

[11] W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, trad. di M. Manganelli, Roma, Armando Editore, 2003, p. 265.

strumento politico, è uno strumento «di cui hanno bisogno i tiranni – continua Kapuscinski - affinché la loro opera non sia disturbata da alcuna voce». Dal momento che la distruzione di una cultura si manifesta come distruzione della memoria, il riciclo dell'invisibile, del nascosto, del dimenticato è un'operazione salvifica, ma, aggiungo, è un'operazione che può anche fallire, nel senso che tirar fuori una cultura intera non conduce automaticamente alla sua rinascita: «No, non succede in maniera meccanica è vero - risponde Galeano -, ma il recupero della memoria è un diritto umano, e una parte sostanziale del recupero dell'identità culturale. Il significato dello scrivere risiede nel riscatto della memoria collettiva, falsificata, mutilata, perché il passato rivela chi siamo molto di più di quel che crediamo di essere. Nessuno nasce sotto un cavolo. Il fatto è che l'immensa maggioranza dell'umanità è stata condannata all'oblio obbligatorio. Il sistema universale del potere le proibisce di ricordare, perché le proibisce di essere».

Negli anni trascorsi in Spagna Galeano si guadagnava da vivere facendo diversi lavori che gli permettevano però di dedicarsi alla scrittura; per una radio tedesca compilava delle note per un programma culturale, e faceva il lettore per una casa editrice catalana: «Lavoravo per una radio tedesca, su cose fondamentalmente culturali e letterarie; facevo delle letture a Barcellona per una casa editrice, letture di libri in inglese, francese, portoghese, non per la traduzione ma per la selezione, consigliavo libri, questo si può pubblicare questo no, quali sono le limitazioni, quali sono i meriti; mi convertii un poco in un critico letterario, era inevitabile, e questo lavoro a quel tempo si pagava abbastanza bene. Poi collaboravo anche con un canale televisivo di informazione messicano, ed io informavo delle cose che succedevano. Lavoravo molto ma la sorte *mi fu buona* e d'altra parte ebbi il tempo di fare quel lavoro enorme che necessitava un libro come *Memoria del fuoco*». Solo nel 1985, una volta caduta la dittatura, poté fare ritorno a Montevideo. «Una cosa che ho appreso nella mia vita di pellegrino, e che è stata fondamentale per me, è l'esistenza dell'arcobaleno umano, bellissimo e con molti più colori di quello che conosciamo e vediamo tra il sole e la pioggia, però mutilato dal razzismo, dal maschilismo, dal

militarismo e dagli altri "ismi" che ci impediscono di vedere la totalità dell'esistenza umana. La verità è che io sento il piacere, la gioia di scrivere, cercando di recuperare le esistenze perdute, la memoria collettiva che sta nella bocca che ascoltiamo». I suoi libri, maledetti da dittatori e tiranni, sono il risultato di un lavoro di lima ossessivo e compulsivo: «Il libro che sto scrivendo ora, e di cui non ti parlo perché porta sfortuna, l'ho iniziato quattro anni fa e l'ho riscritto completamente almeno cinque volte. Sono lento e scrupoloso, forse perché sono nato nel segno della Vergine, tutti maniaci perfezionisti. La notte penso a un aggettivo da cambiare poi alla mattina me lo sono dimenticato e mi dispero».

Nel chiuso del sotterraneo Galeano ci tiene a rendermi chiaro un aspetto del suo lavoro di scrittore a cui le altre volte aveva solo accennato e che riguarda la gelosa conservazione della propria indipendenza creativa: «Vedi, al contrario del giornalismo, il libro non ha doveri nei confronti del tempo o dello spazio, salvo quando firmi un contratto che ti obbliga a terminare il tuo scritto in un periodo determinato, cosa che io non ho mai fatto. *Nunca, nunca* – ripete più volte –; e mi pare che sia stato un errore grave quello commesso dal mio grande amico Osvaldo Soriano che mise la sua firma su un contratto con un editore vincolandosi per sempre: in questo modo convertì l'atto di scrivere in un supplizio perché era costretto a finire entro un lasso di tempo deciso da altri e doveva anche cancellare pagine e pagine perché sul contratto gli intimavano che non dovevano essere più di cento ecc.». Sul fatto che forse essere costretti da un contratto era l'unico modo per Soriano di mettersi alla scrivania, Galeano non concorda: «No, fu un errore: avere un contratto fisso per un lato l'obbligava a scrivere ma era nemico del piacere di scrivere, come nel calcio: una cosa è giocare per il piacere di giocare e un'altra per il dovere di guadagnare e, quando hai un contratto, il piacere di scrivere è molto limitato. Il Gordo era un tipo a cui piaceva stare con gli amici, e raccontare loro storie, e invece finiva per essere prigioniero del contratto che firmava. Io non l'ho mai fatto proprio per preservare la mia libertà, e il libro stesso mi dirà quando vuole essere pubblicato,

io non posso dar ordini ad un libro, non posso decidere militarmente "ora finiamo perché devo pubblicare", no non funziona così, il libro deve crescere come una creatura, come un bambino».

Negli anni s'è accentuata la sinteticità delle sue narrazioni, come anche la ricerca di conclusioni fulminanti e l'ideale della nitidezza: la semplicità e l'acutezza del pensiero non necessitano più di tanti giri di parole o della massa di dati e informazioni: *Le labbra del tempo*[12], che è del 2004, o nel precedente *Il libro degli abbracci*[13], o ne *La parola andante*[14], ad esempio, «sono mosaici di brevi storie multicolori, la cui unità è un fiume sotterraneo, un fiume segreto che scorre sotto la superficie», metaforizza Galeano. «Tutti insieme formano un *gran mural*, ma ciascun pezzo conserva un'esistenza propria, indipendente. Sono micro-racconti, sempre più brevi, e, mano a mano che il tempo scorre», dice, passandosi una mano sulla coccia pelata e da questa ai radi capelli bianchi sui lati, come a verificarne ancora la presenza, «tendo sempre più ad assomigliare a uno dei miei maestri, Juan Carlos Onetti, che mi aiutò moltissimo».

Gli domando come e dove lo incontrò per la prima volta: «Lo conobbi quando ero ancora molto giovane, avevo diciassette anni e ancora pensavo che era necessario scrivere cronache. Lui era più grande di me, essendo nato nel 1909 - è morto da tempo, nel 1994 -, e aveva un carattere estremamente difficile. Un falso riccio, in realtà, perché era solo timido. Potevo avere con lui delle conversazioni molto belle e poi se ne stava in silenzio per cinque ore, sempre nella sua camera da letto. Andavo a trovarlo nella sua casa di Gonzalo Ramírez, vicino al Parco Rodò. Mi offriva un vino che causava una cirrosi istantanea e mi impastava la bocca, sicché mi chetavo subito. Fumava come un turco e per dare lustro alle sue parole soleva mentire attribuendole ora ad un proverbio cinese ora ad un detto etrusco o persiano, ma erano tutte sue. Un giorno mi disse qualcosa che non ho mai dimenticato: "Le uniche parole che meritano

[12] E. GALEANO, *Le labbra del tempo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2004.
[13] E. GALEANO, *Il libro degli abbracci*, Firenze, Sansoni, 1992 (poi Milano, Sperling & Kupfer, 2004).
[14] E. GALEANO, *La parola andante*, Milano, Mondadori, 1996.

di esistere sono quelle migliori del silenzio". Non solo gli scrittori ma anche i politici dovrebbero imprimersi nella mente questa frase. Il silenzio è un linguaggio così perfetto ed è dura per la parola competere con lui. Per questo riscrivo due tre cinque volte un testo, e lo rileggo per altre venti, finché non sento che è migliore del silenzio». Rammenta che le loro discussioni andavano per le lunghe, e che, quando litigavano, Onetti lo richiamava sempre: «Mi faceva leggere quello che scriveva. Ogni tanto se ne usciva che la storia che stava scrivendo era solo per sé e io, anche se non avrei dovuto dirlo per la differenza di età che c'era tra noi, lo accusavo di essere un bugiardo, perché si scrive per gli altri, quando si è sinceri. Se è così, gli dicevo, imbuca nella cassetta della posta il manoscritto che mi hai dato da leggere e invialo a te stesso, invialo a Juan Carlos Onetti che abita in via Gonzalos Ramírez. Lui si arrabbiava e citava Joyce, che sosteneva di scrivere per un signore che si trovava dall'altro lato del tavolo e si chiamava James Joyce. Un altro bugiardo».

Oltre Onetti, l'altro maestro di Galeano fu lo scrittore messicano Juan Rulfo: entrambi decisivi per la sua formazione letteraria. «Si, mi hanno influenzato moltissimo perché avevamo un sentire comune. Come Onetti anche Rulfo era molto chiuso, tenebroso, a tratti cupo. Durante un congresso di scrittori di lingua spagnola alle isole Canarie mi chiesero, dal momento che ero amico di entrambi, se potevo portarli dall'aeroporto all'albergo e coordinare i giornalisti e i tanti lettori che volevano l'autografo. Lungo tutto il tragitto scese un silenzio irreale, ognuno guardò dalla parte del proprio finestrino, io stavo tra di loro e per quaranta minuti non dissero una parola. Due figure imponenti della letteratura, eppure così timidi. E anche Rulfo mi mentiva». Secondo Galeano Rulfo sapeva di aver dato il meglio di sé nella sua opera maestra *La pianura in fiamme* ancor più che in *Pedro Paramo*: «Dopo questi due libri non scrisse praticamente niente, qualche cosa forse ma libri libri no, e per calmare i giornalisti inventava che stava lavorando a qualche opera. Anche quando rivelò che stava terminando *La cordigliera*, per esempio, era una bugia». «Mentiva anche a se stesso?», chiedo: «No, non scriveva più, era come uno che ha fatto l'amore

nella migliore maniera e poi si addormenta nel suo letto. Aveva scritto quello che doveva scrivere e poi si era ammutolito, aveva scelto il silenzio. Era un tipo molto singolare, come Onetti, se uno ha avuto *la sorte* di conoscere entrambi, ed entrambi sono stati decisivi nella mia formazione letteraria, pur se molto diversi fra loro: Onetti era un uomo ombroso, Rulfo lo era nella stessa maniera, cioè era tenebroso, cupo, ma Onetti praticava una letteratura abbastanza malinconica, profondamente triste, una grande letteratura, mentre Rulfo aveva la consapevolezza di aver dato il meglio di sé nella sua opera maestra *La pianura in fiamme*, non in *Pedro Paramo*. Sai, a Rulfo piaceva camminare e parlare, ed io ero giovane quindi ascoltavo, né lo obbligavo a dirmi qualcosa, per cui poteva capitare che passassimo ore in silenzio. Un giorno però, quando eravamo nella sua casa in Messico, mi diede una lezione che non ho mai scordato. Afferrò una lavagna, una di quella a due facce che aveva da un lato un penna e dall'altra un cancellino: si scrive con questa, con *el grafo*, mi disse indicando la penna, ma soprattutto si scrive con la seconda, con il cancellino. Sono stato un suo buon allievo».

Negli ultimi anni, e con sempre più voga, la sua mano si è votata alla sottrazione, accentuando il carattere ironico e gnomico della scrittura. Il perché abbia scelto questa strada lo spiega così: «Io e il mio stile abbiamo camminato insieme, e siamo cambiati entrambi. Questo cammino condiviso porta alla semplicità. Io agisco al contrario di altri colleghi. Non mi dico: "Dato che non posso essere profondo, sarò complicato". Al contrario. Se ne è reso conto un vecchio lettore di Orense, in Galizia, che nella mia recente campagna di letture di *Specchi*, mi ha commentato: "Come deve essere difficile scrivere in modo così facile". Non è affatto facile, te l'assicuro. Scrivo dieci, venti volte ogni minuscolo racconto, che inizia sempre avendo molte parole di troppo, fino ad arrivare al minimo dei minimi. Sono diversi anni ormai che voglio dire sempre di più con meno, e il mio linguaggio vuole essere, come me, *senti-pensante*: capace di unire la ragione all'emozione. Il sistema culturale dominante, che ha fatto divorziare il passato dal presente, ha fatto divorziare anche la testa dal cuore». Pubblicato nel 2009, *Specchi* ha un ordine singolare e un sottotitolo

significativo: *Una storia quasi universale*. Sembra nascere da una domanda: che cos'è, cosa è stata la civilizzazione. Costituito da oltre 500 brani che abbracciano un arco temporale amplissimo, dalla vita nelle caverne alla fine del ventesimo secolo, ha l'ambizione di tracciare un itinerario della storia dell'umanità. Che sia la storia segreta e negata delle Americhe, o quella della civilizzazione e del mondo, che la narrazione proceda per frammenti o brevi racconti, c'è sempre in Galeano una ricerca, una tensione, verso la totalità, l'opera molteplice: «Cerco di guardare l'universo dal buco della serratura. Sono anni che i miei libri viaggiano dal piccolo al grande, e non al contrario, perché è nel piccolo che palpita la grandezza dell'universo e la vita fiorisce». Poi si lancia in un esempio: «Questa mattina stavo passeggiando col mio cane, Morgan, o per meglio dire era lui che portava a passeggio me, e abbiamo incrociato una bimbetta che aveva appena iniziato a camminare, con passettini da orso ubriaco. Lei salutava i prati verdi: "Ciao, erbetta!", diceva, e ancora "Buon giorno, erbetta!". A quell'età siamo tutti pagani». Il titolo non è da meno del sottotitolo: *Specchi*, dunque la superficie che doppia l'immagine, che capovolge il nesso fronte/retro e riproduce un senso della convessità. Secondo Deleuze lo specchio fornisce un frammento di tempo allo stato puro. Per Galeano invece gli specchi «non raddoppiano l'immagine ma la moltiplicano. Perlomeno io la vedo così. Quando mi guardo allo specchio, vedo una moltitudine e una moltitudine mi vede. È questo il senso del titolo del libro. Ho cercato di raccontare storie passate per restituire al tempo presente molte storie non raccontate, o almeno non conosciute, che fanno parte del molteplice arcobaleno terrestre». Alcuni critici hanno messo in dubbio la coerenza interna degli ultimi libri, come se, pur essendo presente talvolta un ordine cronologico o geografico, non ci fosse un canovaccio prestabilito. Il pericolo dell'accumulazione è che può condurre in questa direzione, ma, quando gli si chiede come giunge a dare una forma e a mettere insieme i suoi frammenti, risponde un po' evasivo: «I libri mi scrivono. Loro mi dettano quello che vogliono essere e si vanno costruendo a modo loro. Man mano che vanno crescendo, mi diventa sempre più difficile imporgli la mia volontà. Un gran numero di racconti, non so quanti,

sicuramente più di cento, sono rimasti fuori dalla struttura finale di *Specchi*. Non è stato facile questo sacrificio. Ognuno di quei minuscoli testi godeva di vita propria, e si rifiutava di andare in esilio. Ma non c'è stato niente da fare, perché il libro ha una struttura peculiare, che non è cronologica, che viaggia dal presente al passato e dal passato al presente e con la stessa libertà va in giro per le geografie del mondo. Ma è stato necessario lavorare molto perché non venisse fuori un garbuglio incomprensibile».

In molte occasioni Galeano ha raccontato che è l'indignazione, il senso di ingiustizia a muovere la sua penna: «scrivo quando la mano comincia a prudermi», conferma anche ora. Della crisi economica che ha investito dal 2009 il mondo dice: «Quel che si sta sgretolando è una potente menzogna. Per molti anni, i governi di Washington - la Casa Bianca, il Fondo Monetario e la Banca Mondiale - hanno fatto a pezzi il potere pubblico in America Latina e in quasi tutto il Sud del mondo. In nome del Mercato, hanno distrutto lo Stato, l'hanno ridotto alla triste condizione di carceriere e carnefice, e con la proibizione di invischiarsi nel sacro mondo degli affari. Ma il Mercato ragiona così: "Quando io vinco, vinco io. Quando io perdo, siete voi a perdere". E adesso che è giunto il momento della bancarotta generale, i governi di Washington fanno quel che hanno proibito di fare ai nostri governi: adesso è lo Stato a occuparsi di socializzare le perdite, quando ormai da molti anni il Mercato ha privatizzato i guadagni». In un articolo su «il manifesto» ha scritto che «Nel mondo di oggi […] il potere si maschera da destino, afferma d'essere eterno e molta gente smonta dalla speranza come fosse un cavallo stanco». Ribadisce ora il concetto, aggiornandolo al tempo della crisi economica e del salvataggio delle banche private che hanno giocato con la pelle viva degli individui: «In questi giorni questo mondo alla rovescia sta dimostrando in modo davvero clamoroso che castiga l'onestà e ricompensa la mancanza di scrupoli. Gli speculatori più potenti del pianeta stanno ricevendo la più grande elemosina di tutta la storia dell'umanità. È una fortuna così

immensa che ce ne sarebbe d'avanzo per dare da mangiare per molti anni a tutti gli affamati del mondo, compreso il dessert».

All'inizio di *La casa e il vento*, l'argentino Hector Tizon ci informa che solo dopo aver finito di scrivere il suo romanzo si è sentito liberato dalla memoria dei morti: gli domando se anche per lui è così e ci tiene a sottolineare che, quando inizia un nuovo libro, «Non ci penso molto. So solo che scrivo parole che nascono dalla necessità di dire. Ma sono molti anni ormai che non scrivo romanzi, né nessuna forma di finzione. Racconto cose che sono accadute e cose che accadono. Io cerco di ascoltare e tradurre le voci della realtà. La realtà è una signora molto matta e molto poetica, con un gran senso dell'horror e un gran senso dello humour. Vale la pena di ascoltarla». Le sue opere sono spesso composte anche da prestiti di altri suoi libri o articoli precedenti, così come anche alcuni temi ritornano senza sosta. Quello che non sembra mancare mai è una specie di archetipo continuamente ricercato e riprodotto dall'immaginario letterario latinoamericano: l'essere che si moltiplica senza per questo smettere di morire, come nella meravigliosa poesia di César Vallejo, *Masa*, amata moltissimo anche da Roberto Bolaño. «In quasi tutte le lingue – prosegue nel suo ragionamento, stringendosi un po' nella giacca perché ormai oltre al buio ci ha avvolti anche il freddo - c'è questo detto: dietro ogni grande uomo c'è una grande donna, come se quest'ultima fosse un supporto di qualcuno, come se quella fosse la sua unica funzione. Si presuppone che sia un omaggio e invece è profondamente maschilista». Sulla copertina dell'edizione italiana di *Specchi* compare l'immagine di una bellissima donna, una scultura nigeriana, simbolo del riscatto di una cultura disprezzata, così come lo è quella indigena dell'America Latina. Quando gli ho chiesto come e perché l'abbia scelta, mi ha risposto che la *scoperta* di questa scultura di donne era fortemente simbolica: «Venne trovata a Ife, nello stato di Osun, in Nigeria, da un europeo, Leo Frobenius, che, pur conoscendo molto bene la cultura africana, pensò che i neri non potevano essere capaci di tanto incanto e armonia, così l'attribuì agli antichi greci o alla perduta Atlantide. Questo è assai rivelatore di una

mentalità eurocentrica stupidamente ottusa». Al saccheggio delle materie prime del continente africano, come l'oro, l'avorio e l'argento è corrisposto, ricorda Galeano, anche quello dell'arte africana, «a cui non venne concesso l'onore di stare in un museo vero, con le altre opere pittoriche e le altre sculture, bensì in uno minore, di secondo grado, d'Antropologia, perché le opere d'arte africane venivano considerati oggetti folkloristici, interessanti come argomenti di studio per gli accademici, ma senza la dignità di capolavori: eppure c'era chi li imitava. La figura principale delle *Madamoiselle d'Avignon*, il quadro che fondò il cubismo, è una copia, è esattamente uguale ad un'immagine, ad una maschera africana e Picasso lo dichiarò apertamente. Tra l'altro il titolo era in origine *Las signoritas de las casa d'Avinyo*, nome di un bordello di Barcellona». L'immagine di questa scultura nigeriana ha una valenza profonda per lui: «L'ho messa in copertina perché è il simbolo del riscatto di una cultura disprezzata, allo stesso modo della cultura indigena dell'America Latina. Dell'Africa per lungo tempo abbiamo saputo solo quello che ci veniva raccontato dai professori come Frobenius e in modo non dissimile è accaduto con la civiltà indigena dell'America del Nord e del Sud, dove poi si sono incontrate tutte le culture del globo».

Nei suoi libri lo scrittore montevideano ha raccontato le umiliazioni che le donne hanno subito nel corso della storia, ne ha cercato di testimoniarne l'esistenza sottraendole all'invisibilità imposta da una società fortemente maschilista (a tutte le latitudini), e le cui voci sono spesso state messe a tacere «dalla religione certo ma talvolta anche dalle rivoluzioni laiche», precisa, mostrando di non voler far sconti a nessuno: «Nei miei lavori ho spesso cercato di recuperare la voce delle donne, quasi sempre ridotte al silenzio. La Chiesa Cattolica proibì per sette secoli e mezzo, e fino a pochi anni fa, alle donne di cantare nelle chiese, perché le voci delle figlie di Eva sporcavano la purezza dell'aria». Come per compensare, trae subito un altro esempio, ma sul fronte laico: «La rivoluzione francese proclamò i Diritti dell'Uomo e del Cittadino e poi pensò bene di mandare alla ghigliottina Olympe de Gouge che ebbe

l'ardire di proporre una Dichiarazione dei Diritti della Donna e della Cittadina. Io riscatto queste storie, e molte altre, per mostrare che i diritti si conquistano, non si regalano, e non perché creda che loro, le donne, siano migliori di noi. È una questione di uguaglianza dei diritti. Non è questione se sono peggiori o migliori degli uomini: le donne sono, come noi, un misto d'immondizia e di meraviglia». E poi aggiunge, ridendo: «Un amico perverso, uno di quelli che abbiamo tutti, mi diceva in questi giorni: "Piantala di rivendicare le donne. Il sistema ti ha già regalato Margaret Thatcher e Condoleeza Rice, e adesso ti offre Sarah Palin". Questo amico si riferiva, fra l'altro, ai numerosi racconti di *Specchi* che raccontano le umiliazioni femminili nel corso della storia».

La felicità e la libertà che dà l'essere controcorrente (è questa l'etichetta che i benpensanti gli hanno attribuito, insieme a quella di anti-yankee) sono impagabili per lui: una volta venne invitato a partecipare a uno dei raduni annuali che uomini potenti organizzano per contarsi, il workshop Ambrosetti a Villa d'Este, in quel di Cernobbio: un'occasione ghiotta per Galeano, che dinanzi ai potenti d'allora, si era nel 1999 all'alba del nuovo millennio, si poneva domande che «un signore ben educato» non avrebbe dovuto fare, partendo dal perché appunto il mondo globalizzato è sempre meno democratico, perché l'Occidente non adempie mai agli accordi che pure si è premurato di firmare, perché la globalizzazione fa pagare di più chi ha pagato già molto di più, e perché la cultura della violenza in questo sistema prospera felicemente: «Il potere – disse in quell'occasione - cancella con il gomito ciò che firma con la mano: scatena guerre che si burlano dei suoi impegni di pace, sottoscrive accordi di libero commercio ma pratica il protezionismo, e avvelena l'aria e l'acqua e la terra mentre giura di proteggere l'ambiente. E il potere, inoltre, formula solenni promesse di aiuto ai Paesi dove abbondano gli altri Vip (Very Indigent Person).

Nel 1974 i Paesi sviluppati s'impegnarono a destinare lo 0,7 per cento del loro Prodotto Interno Lordo agli aiuti ai cosiddetti Paesi in via di sviluppo. Come dice lo

scrittore brasiliano Millor Fernandes, coloro che si mangiano il formaggio sono così generosi da distribuire i buchi. Ma no, nemmeno: gli aiuti promessi dall'Occidente arrivano a mala pena allo 0,2 per cento. Secondo l'economista spagnolo Manuel Iglesia-Caruncho, la differenza fra quanto promesso e quanto dato, considerando solo gli ultimi dodici anni, sarebbe sufficiente per pagare tutto il debito estero del cosiddetto Terzo Mondo». Ecco, Galeano avrebbe potuto essere un leader politico formidabile se la politica puntasse veramente a trasformare la società e la civiltà in qualcosa di decente: ma il mondo procede *A testa in giù*[15], come recita il titolo di un altro suo libro nel quale, tra le altre cose, denuncia la «scuola alla rovescia» che frequentano i bambini poveri, dove imparano presto che la povertà e la diseguaglianza sono leggi di natura.

Questi che stiamo vivendo sono gli anni in cui, sostiene lo scrittore uruguagio, assistiamo ad un «recupero della vera identità degli americani del Nord e del Sud», come anche dell'identità africana, recupero che definisce nei termini di «un riscatto della verità»: «Considera che la vera identità qui è sempre diversa, il territorio latinoamericano è diverso da tutti gli altri perché qui si sono incontrate e si incontrano tutte le culture del mondo, tutti i dolori e i colori del mondo, e in questo *rincontro* uno incontra fino a che punto il nostro paese latinoamericano, e anche il Nord America, siano stati edificati, siano nati sulla menzogna. Nella prima costituzione degli Stati Uniti stava scritto che un nero equivaleva ai tre/quinti di una persona. Tutte le prime costituzioni dei paesi del Sud America valevano solo per una percentuale minima della popolazione: in Bolivia solo per il 3 o 4 per cento, perché la prima costituzione, che fu redatta niente meno che da Simon Bolivar in persona (da cui il paese prendeva il nome tanto che si chiamava Repubblica di Bolivar prima di diventare Bolivia), quella prima costituzione dava la cittadinanza soltanto a coloro che sapevano scrivere correttamente la lingua castigliana, che erano il tre o quattro per cento; nella prima elezione in Uruguay poté votare solo il 10 per cento della

[15] E. GALEANO, *A testa in giù*, Milano, Sperling & Kupfer, 1999.

popolazione, in Brasile l'8 per cento. Tutte le costituzioni erano *menzognere*». Se le fondamenta dell'intero continente hanno poggiato per lungo tempo sulla menzogna, nell'ultimo decennio le cose stanno lentamente cambiando, afferma: «La Bolivia è governata per la prima volta da un presidente indigeno, espressione della maggioranza india, e la nuova costituzione riconosce la pluralità culturale del paese, una generosità che la cultura occidentale e cristiana non ha mai avuto con i nativi». Le recenti rivolte nel mondo arabo e il dissenso espresso contro le politiche economiche e sociali nelle piazze europee, come quella italiana o spagnola, per Galeano fanno parte di un unico movimento, di un'unica energia, che è «importante si manifesti, perché è la prova che il mondo è vivo e si trasforma. La rivolta dei giovani spagnoli alla porta del Sol o in piazza Cataluna è semplice, pulita: mi incantano anche le frasi che si inventano come "se non abbiamo il diritto di sognare lei non avrà il diritto di dormire"; sono dette con molta allegria, con una volontà di cambiamento che nel caso della Spagna non si riconosce granché nei partiti politici, ma questo non è colpa dei giovani ma dei partiti stessi che hanno divorziato dai giovani. Che bello che si chiamano "indignati" i ragazzi che si accampano nelle piazze dell'Occidente, l'indignazione è una cosa molto buona. L'unica frontiera in cui credo è quella che separa gli indegni dagli indignati, gli immeritevoli dai meritevoli».

Rispetto alla generazione che ha fatto il Sessantotto o a quella che ha subito la violenza delle dittature, l'attuale, spiega Galeano, è assai differente (si riferisce qui al cambiamento richiesto dalle masse giovani nelle piazze del mondo arabo e in quelle delle città europee): se le loro richieste nascono come «esplosione di una medesima energia» che ha una certa continuità col passato, è anche vero però, ammonisce, che «la storia non cammina in linea retta: il cammino della storia è complicatissimo, contraddittorio, però l'importante è che l'energia si manifesti e si manifesti in maniera diversa, che ci sia una volontà di cambiamento. La prova che il mondo *sta* vivo risiede nel fatto che il mondo cambia e cambia contraddittoriamente, perché il motore della vita è la contraddizione. E in questo sì che Marx non si è sbagliato, il

motore della storia – come della vita - è la contraddizione, ma dopo di lui si è volutamente confuso tutto, e in molti si sono sbagliati, tragicamente: l'esperienza del comunismo, del socialismo, del marxismo o di quello che era, ha visto negata la contraddizione, ha confuso in modo deliberato, intenzionale, la contraddizione con l'eresia, ossia con una concezione dogmatica del socialismo che nega la sua essenza. Perché la vera espressione della vita è che essa è contraddittoria e diversa, il meglio del mondo sta nella quantità di mondi che questo possiede, nei tanti mondi che ci sono dentro il mondo. Quando vengono applicate concezioni dogmatiche, che possono essere quelle tradizionaliste, cioè di destra, o quando la sinistra, in una sua assurda versione deformata, nega la diversità, nega questa perpetua contraddizione, mentre la contraddizione è l'emblema del fatto che la vita è viva, è così che si commette una tradimento contro il meglio che il mondo contiene».

Il buio è sceso su di noi, l'unica luce ancora accesa è una lampada da terra tutta impolverata, il pacchetto di sigarette è improvvisamente vuoto. Prima di alzarsi Galeano ricorda quando giunse in un villaggio boliviano, Llallagua. Si interrompe e mi porge un foglio A4, è una delle sua brevi storie, condensate, dalle frasi graficamente spezzate come alla ricerca di lirismo, il testo è in italiano e si intitola *La sfida*, le parole sono buffamente accentate come fosse uno spartito musicale: «Gli accenti li ho messi io stesso, perché altrimenti non saprei leggerlo nella tua lingua, lo spagnolo è molto diverso. Lo so, così sembra uno strano sistema criptografico. Dovrei pulire ancora un po' l'originale. Dimmi se va bene». Poi si mette a scandire le parole, io e lui soli in questa stanza che sembra abbandonata da tempo (è il pezzo che declamerà una sera al pubblico del festival di Asti): «All'interno dei cunicoli, nelle viscere della montagna, i minatori inseguivano le vene di stagno e in quella caccia perdevano, in pochi anni, i polmoni e la vita. Avevo passato del tempo là e mi ero fatto alcuni amici. Ad un certo punto è giunta l'ora di partire. Passammo tutta la notte a bere, io e i minatori, cantando con tristezza e raccontando barzellette, l'una e l'altra cosa nel peggiore dei modi. Quando ormai eravamo vicini all'alba, quando ormai

mancava poco al grido della sirena che li richiamava al lavoro, i miei amici si azzittirono tutti insieme, e uno domandò, o chiese, o ordinò: - *E adesso, fratellino, dicci com'è il mare*. Io rimasi ammutolito. Insistettero: *Dai, raccontaci com'è il mare*. Questa è la prima sfida nel mestiere di raccontare. Perché nessuno di quegli operai aveva mai visto il mare, mai nessuno sarebbe andato a vederlo, condannati come sono a morire presto, e io non potei far altro che portargli davvero il mare, il mare che era lontanissimo, e trovare le parole che fossero capaci di bagnarli». Ecco. Poi ripiega il foglio e alzandosi dalla sedia mi dice: «Sono un poco *frito* ora, che ne dici se ce ne saliamo di sopra?».

Sebastiano Triulzi

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Carlo Antoni. Un filosofo liberista*: un'anticipazione**

L'artista bambino

L'arte, nel primo spunto del '24, viene interpretata da Carlo Antoni come la dimensione spirituale dell'io-bambino, di colui che sogna ad occhi aperti in una riscoperta fanciullezza. Non si tratta della legittimazione dell'eterno immaturo, quanto di un afflato di sensibilità che investe l'animo dell'artista.

Antoni insiste spesso sul rapporto artista/bambino. Il bambino osserva con ingenua attenzione tutte le infinite particolarità − un suono, una voce, un colore, un oggetto – che caratterizzano l'immagine del momento. Si immerge in uno scenario fittizio che chiede risposte, chiarimenti, avanzamenti di crescita, di vita. Avvolge frettolosamente un'interezza offuscata da lacune giustificate, che non gli consentono di scrutare fino in fondo le sue iniziative. Egli rimane imprigionato nel sentiero oscuro delle impressioni.

L'artista, invece, è un «bambino particolare». Non accantona il sogno fanciullesco, non spezza il legame creativo tra il reale e il non reale, ma al tempo stesso può offrire delle risposte sicure che prevedano il passaggio dall'impressione all'espressione. L'impressione è la «grazia», il serio cominciamento di un'ispirazione[1]. Non tutte le impressioni si tramutano in espressioni. Di certo, se nel fanciullo non è possibile riscontrare queste ultime, l'artista avrebbe il dovere di compierle. Se l'impressione è l'oscurità che assale ansiosamente l'interprete ispirato, l'espressione è la prima chiarificazione interiore, la completezza artistica di un'emozione che si accende e si spegne senza ritmi economici o logicamente

* Pubblichiamo, per gentile concessione dell'autore e dell'editore, alcuni paragrafi del primo capitolo (dal titolo *Estetica*) del volume *Carlo Antoni. Un filosofo liberista*, di Francesco Postorino, prefazione di Serge Audier (pp. 162, euro 14), che uscirà a settembre per Rubbettino editore.

[1] Croce denomina l'ispirazione con il termine «grazia», che non solo comprende il momento pre-poetico, ovvero impulso vincente per future determinazioni artistiche, ma coinvolge necessariamente il filosofo (e la sua «idea»), l'uomo di stato, l'uomo morale ecc.; per un approfondimento si guardino i suoi *Frammenti di Etica*, contenuti in *Etica e Politica*, a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1994, pp. 132-39.

razionali. Quel che Hegel riscontra solo nell'arte orientale (impressione), oppure nella cultura greca (espressione), Antoni lo riconduce all'essenza stessa dell'individuo.

L'artista, come il fanciullo, ha molto tempo a disposizione dinnanzi a sé. Egli ignora le narrazioni dell'utile, i linguaggi economici delle cosiddette «risorse scarse». Senza fretta selettiva studia i paesaggi, si intromette fra le inquietudini dei suoi simili, osserva una donna reale e la dipinge dapprima nella sua mente e poi forse su tela, analizza ciò che una vista comune non guarderebbe mai, si inserisce in un frastuono di voci, nel disturbo del vento e nel fascino delle onde del mare, catturando sensazioni e ricordi di esperienza vissuta. Da tutto ciò è emerso e continua ad emergere l'*Infinito* di Leopardi, la *Gioconda* di Leonardo, la colonna sonora di Morricone in *C'era una volta il West*.

L'uomo comune è influenzato dal tempo. Pare che in lui persino il vedere fugace possieda un costo di denaro, e seleziona in modo accurato a seconda dei bisogni e delle competenze.

Interpretando Antoni, possiamo affermare che l'occhio di un tecnico non sarà mai l'occhio dell'artista: il primo esprime una vista che rientra professionalmente nella trama prima accennata della "risorsa scarsa" ed è funzionale a scambi lavorativi e contrattuali; il secondo osserva in modo gratuito, non si accontenta cioè di un vedere ristretto.

Il pittore accarezza dentro di sé le sceneggiature di grigio che si susseguono nei paesaggi invernali, il poeta si impadronisce di una crisi esistenziale e prova a delineare un intervallo di parole fra i volti della sofferenza; anzi, per dirla questa volta con l'autore, «l'artista non è distratto dinanzi a uno spettacolo da nessun altro interesse, ma è assorbito dal puro spettacolo come spettacolo e lo va scoprendo»[2]. Scomodando il vecchio mito della caverna, si potrebbe dire che la *doxa* e tutti gli elementi dell'apparenza caratterizzano l'ufficio dell'uomo comune, mentre la luce, la

[2] C. ANTONI, *Scritti di estetica*, Giannini, Napoli 1968, p. 39.

verità, o più modestamente la via della profondità spirituale, è perseguita dall'artista e dalla sua inguaribile fanciullezza.

L'intento di Antoni non è di svalutare il mondo dell'economia. L'utilità anche per lui rientra a pieno titolo fra le categorie dello spirito. L'economia, tuttavia, non dovrebbe invadere la sfera dell'estetica, altrimenti simili esercizi di violenza recherebbero l'effetto contrario, determinando il brutto dell'arte.

Dall'impressione alla nascita del bello

L'impressione rappresenta, quindi, il momento originario dell'oscurità, un abbozzo del tutto irrazionale che domanda nitidezza. Ma non è ancora conoscenza, concerne un insieme confuso di sensazioni che possono o meno evolversi. L'artista è «innocente»[3]. Non può prodigarsi, *dans la rue*, con indosso il vestito della malizia, della mala fede, di quell'ambiguità a sfondo utilitaristico che comprometterebbe la dimensione del gratuito. Le sue sensazioni iniziali necessitano di uno sforzo spirituale affinché anch'egli possa conoscere[4]; d'altra parte, se questo travaglio interiore cede il luogo agli schemi dell'economia, non soltanto la conoscenza tarderebbe ad arrivare, ma la stessa fase dell'impressione inizierebbe a respirare un'aria di storture e imperfezioni che corroborano il vizio dell'arte: la sua bruttezza. In altri termini, se l'artista si distrae dalla sua missione, se comincia a pensare al lucro, alle sentenze della massa, ad interessi fuorvianti o cerca di ingannare i tempi naturali della realizzazione dell'opera accelerando per ragioni materiali, o rallentando per motivi

[3] Notiamo che in Antoni è accentuata la caratteristica dell'«innocenza» dell'artista; mentre Croce, dapprima, nel suo generale confronto fra «innocenza» e «malizia», predilige quest'ultima, interpretandola come migliore accorgimento dell'animo umano, quando «l'innocenza non è altro, in fondo, che ignoranza»: in B. CROCE, *Etica e Politica*, a cura di G. Galasso, op. cit., p. 166; inoltre, come osserva Antoni, egli archivia il profilo e il tema dell'ingenuità estetica – pur salvaguardandone l'autonomia – ed enfatizza quello della "drammaticità" dell'arte, richiedendo ad esempio al poeta «la più completa e profonda esperienza della vita e dell'animo umano»: C. ANTONI, *«Drammaticità» dell'arte*, in ID., *Il tempo e le idee*, Ed. Scientifiche italiane, Napoli 1967, p. 485.

[4] Nella filosofia dello Spirito d'impronta crociana esistono due tipi di conoscenza, quella "intuitiva" e quella "logica". La prima è la conoscenza individuale o «per la fantasia», che caratterizza peraltro l'ambiente artistico; la seconda è tipica dei filosofi, di chi concettualizza, di chi esprime il pensamento dell'universale. A tal proposito si approfondisca B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1965; e ancora B. CROCE, *La prima forma della Estetica e della Logica*, a cura di A. Attisani, Giuseppe Principato, Messina-Roma 1925.

altrettanto lontani dal senso estetico, e se crede di aver maturato un'espressione – ad esempio l'allievo di Leonardo che conclude la sua *Gioconda* – quando in realtà si manifestano gli stessi segni dell'oscurità che inizialmente lo tormentavano, tutto ciò viene battezzato con il nome di brutto estetico. La perdurante impressione è brutta, la falsa espressione non è da meno e tutte le intrusioni utilitarie o moralistiche all'interno della prima dimensione teoretica fortificano il contrasto al bello, spegnendo, così, gli ingenui propositi di conoscenza.

La vera espressione, direbbe Antoni, è il frutto di un impegno innocente di un individuo che sfrutta le norme creative messe storicamente a disposizione al fine di avviarla. Il poeta, infatti, come il musicista, lo scrittore, lo scultore sono figli del loro tempo. Le loro astrazioni non possono fuggire dal respiro storico e concreto del reale in cui è capitato loro di vivere. Il poeta può travalicare infinite epoche e approdare in spazi surreali, raccontare di fate e uomini mai esistiti, ma la sensazione, l'impressione, le fasi calde dell'ispirazione abitano un tempo preciso, ed essi sono pur sempre uomini in carne e ossa che si nutrono di esigenze non dissimili da quelle che investono i loro contemporanei. Inoltre, parafrasando Croce, il poeta è chi si sente vicino ai suoi precedenti ed è libero, conservatore e rivoluzionario come Omero, o come Shakespeare[5].

Ciò vuol dire altresì che le attività compiute in nome della loro ispirazione scaturiscono da tutte le opportunità storiche che l'epoca di riferimento mette al loro servizio (nuove modalità di colori, nuovi strumenti musicali, diverso approccio stilistico, nuove esperienze mondane ecc.). La storia che avanza non dovrebbe smorzare il significato di innocenza che, da sola, contiene la prima sfera della conoscenza. L'artista, allora, utilizza le sue tecniche di accompagnamento e non perde di vista il suo scopo («senza scopo»), si sforza di chiarire i suoi singhiozzi interiori agognando la nascita del bello.

Così, Morricone può provare le sue note interloquendo con le finzioni cinematografiche; il poeta può attendere persino diversi anni, prima di trovare la

[5] B. CROCE, *Filosofia della pratica. Economica ed etica*, a cura di B. Tarantino, nota di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli 1996, p. 133.

giusta parola per il pronunciamento rappresentativo di uno stato d'animo, la cui esattezza è incompatibile con il calcolo matematico o con premi da salotto e metriche stilate ad esempio dal positivista Pritchard nel capolavoro *Dead Poets Society*.

La nota cercata e trovata, la parola scolpita nell'immagine della propria musa, il quadro voluto e ottenuto nel modo sollecitato dalle corde dell'anima costituiscono l'espressione, la compiuta bellezza, il grido di vittoria dopo la burrasca, il linguaggio che canta. Si evince che l'espressione è bella a prescindere. Non sono necessarie aggiunte estrinseche per abbellire la bellezza. Il fatto estetico non è altro che questa espressione. La nota musicale anelata è tanto bella quanto lo è l'intera opera musicale.

La calma dei "versi" memorabili che seguono

Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci,
e veniva verso il convoglio, una donna,
il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa […] Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata,
co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio[6].

presenta una bellezza in uno sguardo d'insieme, ma anche nelle singole parole trovate da Manzoni. Chiunque può raccontare ad un suo vicino un episodio di morte come quello che colpisce Cecilia e la madre; magari sfruttando le prime sensazioni, le solite lettere che vengono in mente, abituate a soffermarsi su aspetti banali e di non poetica contingenza. Antoni, in proposito, parlerebbe di «espressione comune». Il poeta, con pazienza, scende invece nelle sofferte biografie provando ad individuare, con un disegno interiore, la «persuasione» della storia: l'«ultimo presente», per dirla con Carlo Michelstaedter[7], giocando però al confine tra il vissuto e la speranza.

[6] A. MANZONI, *I promessi sposi*, Luigi Reverdito Ed., Trento 1996, p. 501.
[7] C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1982, p. 89.

La bellezza, nell'itinerario idealistico della scienza estetica, s'identifica inoltre con l'intuizione e la forma. L'intuizione, ovvero quell'atto poetico che «ci costringe alla nostra autenticità»[8], esaurisce gli stati progressivi di incertezza e funge da solida rappresentazione dell'impulso estetico. Ma guai, scrive Antoni, a separare il contenuto dalla forma. Questo è l'errore del romanticismo, che sopravvaluta il carattere del sentimento «negando valore alla forma e diffondendosi in languori e tenerezze che si dicono romanticherie»[9], ed è anche l'errore del classicismo, che premia vacue forme a discapito del contenuto estetico. Contenuto e forma sono legati da un rapporto di sintesi a priori che costituisce il cuore dell'estetica. Il contenuto non è il sentimento immediato[10] o l'impressione, ma è la chiarita rappresentazione, cioè l'intuizione che di per sé è un atto che si auto-formalizza e che introduce la bellezza del componimento estetico.

Un'arte senza professionista

Dagli esempi esposti e da un implicito richiamo ad una certa professionalità del fare artistico sembrerebbe che siano i pochi geni o gli abituali sognatori a godere del privilegio artistico, mentre agli altri non resterebbe che l'estrinseco, o l'occasionale partecipazione tra il pubblico.

Eppure, alla domanda «chi è l'artista?», Antoni risponde che in potenziale lo siamo tutti. L'arte vera non crea sciocchi disequilibri, costruisce e ricostruisce un'ondata democratica pronta a coinvolgere chiunque abbia passione nell'esplicitare

---

[8] E. PACI, *Esistenzialismo e storicismo*, Mondadori, Milano 1950, p. 95.

[9] C. ANTONI, *Scritti di estetica*, op. cit., p. 107. A tal proposito, Antoni ricorda in un altro saggio che Croce «respingeva risolutamente le pretese degli "stilistici" di dividere il significato dal significante, la forma dal contenuto e giudicava sterile l'ibrido lavoro grammaticale, rettorico e lessicale di alcuni filologi, che "spezzettavano la poesia in vocaboli e metafore, comparazioni, figure, nessi sintattici, schemi ritmici e via", simili, in quanto – conclude Antoni – a quei critici della pittura che si dedicavano ad un esame stilistico delle linee e dei colori. La poesia era la sintesi a priori, fusione di sentimento e di fantasia ed andava rispettata con intatta sintesi», in C. ANTONI, *Chiose all'Estetica*, a cura e con un saggio di A. Olivetti, Cadmo, Firenze 2002, p. 15.

[10] Croce, ad esempio, sostiene che concretezza spontanea di uno stato d'animo non è arte, in quanto chi fa poesia «non delira, non impietra nel viso, non barcolla, non ritrova a stento la parola, non rompe in lungo pianto, ma si esprime in versi armoniosi, di tutte quelle commozioni avendo fatto l'oggetto del suo canto». Ed aggiunge che l'«espressione spirituale» offre una base teoretica al sentimento convertendolo in canto e parola; riferimenti in B. CROCE, *Ultimi saggi*, a cura di M. Pontesilli, Bibliopolis, Napoli 2012, pp. 17-18.

il proprio intimo in virtù di esperienze mondane. Inoltre, non vi sono giudici dell'arte che decretano la natura e la buona qualità di un'opera, pur potendo e dovendo contribuire, per dir così, al *festival* dello spirito, immergendosi nella produzione estetica come se fosse la loro. Tutti fanno o dovrebbero fare arte[11].

Non poter scrivere l'*Infinito* o non riuscire a dipingere la *Gioconda* non pregiudica il potenziale estetico di ciascuno di noi. Nel primo caso, il giusto plauso che la folla esprime ai grandi interpreti appartiene tuttavia ad un quantitativo preferenziale che non ha niente a che vedere con l'essenziale, con il momento conclusivo dell'espressione. L'essenziale è il trionfo dello spirito sulla materia impressionistica quando la lotta fra gli inizi assoluti delle nostre ispirazioni determina la quiete del verbo. La conquista del mio dire deve andare oltre quel detto naturalistico che non aggiunge nulla allo spettacolo creativo del reale. Ciascuno, dunque, può conseguire questo scopo.

L'arte è ovunque. Non solo negli appuntamenti cerimoniali − che tra l'altro celano spesso la nullificazione dell'atto spirituale –, ma soprattutto nell'ontologia intuitiva, quella che non mente mai a se stessa, e cammina sempre con vivida fanciullezza nei sentieri della pace interiore, del sublime.

L'arte è senza professionista. Non serve un titolo onorifico per attribuire un nome alla fiamma che arde dentro di noi. La democraticità dell'arte è dettata dal sentimento.

Il sentimento dà linfa al bisogno individuale di emanciparsi nella speranza di vincere sul "non ancora" (impressione). Perciò l'arte è anche impressa nelle conquiste di ogni Carneade, meritevole senza dubbio della qualifica di artista. Se l'arte non è una professione, essa si rivela un passaggio saliente nell'individuo, il

[11] Croce afferma che l'arte e la filosofia non sono tentativi più o meno riusciti di riproduzione del reale, quanto «un fare dello spirito», ovvero «un contemplare e intendere che non è inerte ricezione di un oggetto, ma che si fa, si attua, e ha per oggetto se medesimo». E continua: «attraverso tutta la filosofia moderna corre questa nuova idea della verità come fare, in opposizione all'idea della verità come impressione, copia, imitazione sia del mondo sia del sopramondo, che era della filosofia trascendente e in vario modo teologica»; B. CROCE, *Nuovi saggi di estetica*, a cura di Mario Scotti, Bibliopolis, Napoli 1991, p. 142; l'autore, che scrive queste parole nel 1918, tiene a precisare che il "fare" della cultura moderna va letto in senso lato, come «fare dello spirito», appunto, e non come il fare "utilitario" tipico delle scienze matematiche.

quale per rinvigorire il reale mediante accenti spirituali deve anzitutto conoscere nell'ingenuità, vale a dire per esprimere giudizi o espletare con rettitudine morale determinate azioni deve servirsi della forma dell'arte. L'espressione, lascia intendere Antoni, è un atto di comunicazione interiore.

L'arte è linguaggio. Croce, nella seconda edizione della sua *Logica*, invita colui che dichiara il possesso di un concetto a manifestarlo a voce con un accettabile mezzo di espressione[12]. Il linguaggio, però, può anche finire nel silenzio. Si ritiene irrinunciabile, a tal proposito, una linea di demarcazione tra il silenzio che parla e le pericolosità del vuoto nichilistico che soprattutto oggi ci opprime.

Francesco Postorino

[12] B. CROCE, *La logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Bari 1964, p. 26.

Ombre dal tempo e dall'esilio
Passione e politica nella poesia di Antonio Arévalo

In queste pagine presentiamo una serie di testi poetici dello scrittore cileno Antonio Arévalo, personalità di rilievo nel mondo dell'arte degli ultimi decenni tra l'Italia, sua terra di adozione, e il mondo iberoamericano, e rappresentante di quella cultura dell'esilio che dagli anni Settanta in avanti ha trasferito e integrato su scala globale la proposta di un Cile "differente" rispetto alla vulgata degli anni della dittatura e dei suoi strascichi. È una cultura che dopo la fine del regime ha divulgato le istanze di una migrazione intellettuale portando con sé denuncia e libertà, rivendicazione di diritti e doveri, ma soprattutto una sete di confronto e ricerca nei più diversi ambiti artistici. Arévalo incarna tutto questo, in una parabola che continua nell'attualità alla luce di una costante presenza sulla scena dell'organizzazione artistica, della promozione di mostre di caratura internazionale e di altri eventi legati all'identità cilena in Italia e nel mondo; e, naturalmente, nel vivo di una produzione critica e creativa che trova nel passato e nel presente le ragioni di una militanza e di una sperimentazione sempreverdi.

Antonio Arévalo è nato a Santiago del Cile nel 1958. A soli sedici anni abbandona il paese in seguito al colpo di stato del generale Augusto Pinochet, che nel settembre del 1973 mette fine in modo violento al governo di Salvador Allende e dà inizio a una delle stagioni più buie della politica e della storia dell'intero continente sudamericano. È fin troppo nota la sequela di omicidi, torture e abominii di varia natura che hanno contraddistinto il periodo della dittatura, tuttavia non è superfluo ricordare come un'intera generazione di intellettuali e artisti "non allineati" abbia non solo conosciuto la via dell'espatrio, volontario o coatto qui poco importa, ma anche sofferto in maniera feroce e mai elaborato del tutto il rapporto con una patria lontana e indigesta. Da questa esperienza dolorosa e senza ritorno è nata una letteratura del

destierro, una vocazione alla scrittura che negli anni si è andata emancipando dalle istanze più compromesse, affrontando i temi più disparati e raggiungendo un livello di maturazione e successo riconosciuti su scala mondiale, di cui l'espressione più compiuta è probabilmente rappresentata da Roberto Bolaño. Proprio l'autore di *2666*, peraltro, è stato tra i primi scrittori della diaspora cilena in Europa con cui Antonio Arévalo ha stretto amicizia e condiviso l'esperienza lirica: Bolaño aveva infatti fondato una rivista («*Berthe Trépat*») per dare luce ai poeti cileni rintracciati tra i diversi luoghi dell'esilio al cui interno trovarono spazio alcuni dei primi versi "italiani" di Arévalo, in particolare la silloge *Recordando a Pier Paolo Pasolini*, della quale diamo un breve saggio più avanti nella parte antologica.

Giunto a Roma nel marzo del 1975, Antonio si lega fin da subito al folto gruppo di scrittori e artisti ispanici che risiedono nella città eterna, da "grandi vecchi" come Alberti e Matta al lungo elenco di autori più giovani che qui non stiamo a nominare e che propongono un vero e proprio "*arte nuevo*" all'ombra del Colosseo. Nella sua prolifica esperienza italiana Arévalo ha conosciuto vizi e virtù della scena politica e culturale nostrana, al cui interno ha però sempre visto accrescere una propria consapevolezza e, specialmente in ambito artistico, una propria riconoscibilità. Accanto all'attività poetica, infatti, fin dagli anni Ottanta ha lavorato nel mondo dell'arte contemporanea come curatore di importanti esposizioni che in buona parte hanno lasciato il segno, al punto che la rivista «*Flash Art*» nel 2010 lo ha inserito tra le cento figure più rappresentative del panorama italiano. In quest'ambito ha lavorato con artisti sia emergenti sia consacrati e appartenenti alle latitudini più diverse: tra questi ricordiamo in primo luogo i cileni Juan Downey, Gianfranco Foschino, Patrick Hamilton, Iván Navarro e Manuela Viera-Gallo; gli spagnoli Antonio Girbes e Bigas Luna; gli statunitensi Franklin Evans, Andrés Serrano e Courtney Smith; insieme a tanti altri appartenenti alle più diverse realtà del Centro e del Sudamerica. Arévalo ha avuto dunque negli anni un ruolo di primo piano nella promozione della cultura iberoamericana in Italia (e viceversa), e in quest'ambito si colloca anche il suo impegno pluriennale presso l'Istituto Italo-Latino Americano di

Roma (2003-2009) e soprattutto presso la prestigiosa Biennale di Venezia, dove dal 2001 in avanti è stato in più occasioni Commissario del Padiglione del Cile e dove negli anni successivi ha saputo far conoscere alcuni tra i migliori artisti sulla scena internazionale. Oggi continua la sua opera anche in veste istituzionale, dato che la presidente Michelle Bachelet nel 2014 lo ha nominato Addetto culturale presso l'Ambasciata del Cile in Italia.

La poesia di Antonio Arévalo appare orientata intorno a più centri, che tuttavia possiamo inscrivere in tre grandi insiemi tematici: l'esilio, con tutte le sue implicazioni di natura politica e psicologica; l'amore, tratteggiato sia nei suoi aspetti più appassionati e drammatici sia in quelli più languidi e malinconici; e l'esperienza del quotidiano, dall'amicizia al ricordo, dalle questioni private a temi di interesse più ampio. Al netto dei contenuti, la cifra della sua scrittura è multipla e spazia dall'ironia, dal sarcasmo con cui viene spesso affrontato il motivo politico, alla nostalgia e alla disillusione che dominano in diversi testi di tipo autoriflessivo; in altre prove, tuttavia, prevale un tono più pacificato, a volte addirittura gnomico, frutto di un equilibrio che senz'altro si fa apprezzare in alcune delle prove più mature. Il tutto condito da una vocazione al poemetto, a una partitura in più movimenti di cui si sostanziano le diverse sillogi e a uno stile immediato e perlopiù antiretorico, senza ombra di dubbio originale e caratterizzante: vi si alternano il registro colloquiale e il *calembour*, lo straniamento e l'enunciazione cruda, la *sententia* e la provocazione, che trovano sulla pagina una distribuzione calibrata e spesso antitetica, articolata in sequenze lunghe e brevi *poèmes en prose*, così come in versi stringati, in un andamento sintattico al contrario frantumato e insistito, al cui interno frequentemente il gioco di parole crea un'immagine apparentemente diluita, ma in realtà densa di significati metaforici.

Se stiamo alla cronologia suggeritaci dallo stesso autore, svariate sono le sillogi di cui si compone la sua opera poetica, che peraltro – è giusto rimarcarlo – è in buona sostanza bilingue, giacché alcune liriche sono scritte in spagnolo, mentre altre in italiano. Le prime prove datano agli anni Ottanta, con *plaquettes* come *Las tierras de*

nadie / Le terre di nessuno[1], *El Luchexilio*[2], *Extraño Tipo*[3] e *Domus Aurea*[4]. Alcuni suoi testi di questi anni vengono poi inseriti nell'antologia collettiva intitolata *Araucania*[5]. Successivamente, negli anni Novanta, l'autore ha dato alle stampe in Cile la raccolta *Mansión de sombras*[6], versione spagnola e ampliata di *Domus Aurea*, riproposta nuovamente anche in Italia[7], nonché *L'Italia nella poesia cilena*[8], una brevissima silloge con poesie di Neruda e altri scrittori pubblicata in occasione della Mostra tenutasi a Venezia nel 1994.

Negli ultimi anni la sua attività poetica ha un po' rallentato per lasciare spazio a quella di curatore d'arte, tuttavia Arévalo ha sempre continuato il proprio percorso creativo, alternando l'idioma spagnolo a quello italiano, con il quale ha ormai raggiunto un rapporto autentico e profondo. In questo senso, è possibile inquadrare il suo canto nell'alveo della cosiddetta "letteratura della migrazione", di una lirica che cresce nel cuore e nelle mani di un poeta che percepisce la lingua del paese che lo ha accolto e tuttora lo ospita come una risorsa, come una seconda madre più che una sconosciuta o una matrigna, uno strumento con cui ha instaurato nel tempo un legame profondo e grazie al quale riesce a parlare pienamente di sé. Ne nasce appunto una sorta di autoritratto linguistico che risponde ai momenti della vita e della scrittura dell'autore, all'ambiente in cui è cresciuto culturalmente e artisticamente e con il quale sente ormai un vincolo essenziale. Come vedremo nei testi che proponiamo più avanti, si passa dallo spagnolo del primo periodo, con i versi duri e sofferti della poesia dell'esilio, alle accensioni e alle vibrazioni della lirica amorosa, tra erotismo e disincanto, che scelgono liberamente la prima e la seconda lingua, per giungere infine al tono più meditato delle composizioni degli anni a noi più vicini, in cui sfilano volti

[1] Savona 1980.
[2] Roma, Edizioni Mauri, 1981, con una presentazione di I. Delogu.
[3] Roma 1982.
[4] Salerno, Edizioni Ripostes, 1985, presentazione di S. Bianchi e postfazione di G. Mesa.
[5] Roma, Palimpsesto, 1987, introduzione di I. Delogu e traduzione di G. Mesa.
[6] Cile, Ediciones Fernández De Castro, 1990.
[7] *Domus Aurea 1-2*, Roma, Il bulino, 1996, con tre incisioni di T. Cascella.
[8] Roma, Le parole gelate, 1994.

disparati, suggestioni e ricordi meno tesi, questi ultimi disciplinati da un uso più consapevole dell'italiano.

Una breve intervista con l'autore

Prima di proporre i testi di Antonio Arévalo diamo un po' di spazio anche alla parola diretta del poeta, affinché egli stesso possa offrire al pubblico alcune chiavi di lettura e sottolineare scelte e moventi della sua scrittura lirica. Nasce dalla sua disponibilità a interagire con il critico e il traduttore la breve serie di domande e risposte che seguono.

Soprattutto la tua prima produzione è dedicata in modo palese a trattare il tema dell'esilio. In quest'ambito la tua scrittura, peraltro dotata di un'interessante ricerca stilistica, è più una "maniera" personale per elaborare tale dolorosa esperienza o è più una sorta di grido di denuncia, di attiva testimonianza da portare al cospetto del giudizio umano, oppure è tutte e due le cose insieme? E in tale prospettiva come si collocano esattamente il tratto ironico, a volte sardonico, e il gusto evidente per il paradosso e il gioco di parole?

Fare poesia per me è stato prima di tutto un atto di autoaffermazione. Un modo di affermare una presenza, un esserci per diritto proprio, indipendentemente da ogni licenza e convalida altrui. Ma è qui che interviene l'inevitabile atto di affermazione, il disegno della propria identità. È qui che lo specifico cileno, la memoria di un presente/passato di assenza, di esilio, affiora in termini di estrema concretezza, disseminando il discorso di cose che lo fanno più simile a una mappa sulla quale sono incisi i percorsi di una sofferta condizione collettiva più che al solitario cammino di una soggettività esasperata. La troppa serietà, in questo senso, di certo non aiuta; ho scelto una strada differente, non priva di sperimentalismo di vario segno e carattere: in questo senso mi è stata d'aiuto l'antipoesia di Nicanor Parra, così come la ricerca

espressiva di Enrique Lihn; ma accanto a questi ultimi è giusto che io ricordi anche il lavoro del Gruppo 63 (soprattutto i testi di Edoardo Sanguineti) nonché un autore speciale come Peter Handke.

In primo luogo, e al netto dell'esperienza di Neruda e della propaganda di ogni bandiera, secondo te è possibile individuare, all'interno della letteratura cilena e a distanza di alcuni decenni, una vera e propria "poesia dell'esilio"? E quali ne sarebbero le caratteristiche principali?

Esiste un momento che caratterizzò la mia esperienza dell'esilio, e in questo caso fu l'incontro con i miei connazionali e coetanei che vivevano la medesima situazione. Parlo di Roberto Bolaño, Mauricio Electorat, Felipe Tupper; ma senza dubbio in quell'epoca quello che più mi segnò fu l'amicizia con Francisco Smythe, un artista che era rimasto a vivere in Cile durante la dittatura e che aveva fatto parte della cosiddetta "Escena de avanzada", movimento artistico e culturale che sta ottenendo un vero e proprio riconoscimento soltanto ora. Francisco era venuto a vivere in Italia con una borsa di studio e fu con lui che, nel 1982, detti vita alla rivista «*Palimpsesto*», sulla quale insieme a testi di poeti apparivano opere di artisti contemporanei. Su queste pagine facevamo vedere non il Cile flagellato, ma quello più vitale e sperimentale. Questo avveniva a Roma, ma a Barcellona Roberto Bolaño faceva altrettanto con la rivista «*Berthe Trepat*», e qualcosa di simile avveniva anche in Olanda con «*América Joven*», altro periodico dell'esilio cileno. Tuttavia, «*Palimpsesto*» aveva qualcosa in più: il coinvolgimento diretto dell'arte contemporanea. Volevamo creare un puzzle culturale, di cui facevano parte tante cose. Quello era l'esilio: qualcosa che io sentivo ed esperivo direttamente, perché, come mi disse un giorno a Madrid Gonzalo Rojas, un mio poeta di riferimento, «non si può fare nulla se non partendo dall'esperienza e perfino dalla circostanza… non vi è altra poesia che quella di circostanza. Naturalmente sempre che questa circostanza venga trasfigurata, che vada verso il simbolismo, verso un esercizio simbolico che la trascenda».

Da secoli è ormai stata canonizzata una sorta di "letteratura dell'esilio", mentre è una trovata della critica più recente l'idea di definire e studiare una "letteratura della migrazione", tesa a inquadrare in una prospettiva più ampia un fenomeno di tipo politico e socio-culturale sempre più attuale ai nostri giorni. In particolare, la scrittura migrante si caratterizza spesso per l'adozione della lingua del paese che accoglie il migrante stesso, lavoratore, profugo o proscritto che sia, e ciò implica tutta una serie di riflessioni di natura ideologica e psicologica sollevate dalla "questione" post-coloniale su cui qui non ci possiamo soffermare. Di fatto, negli anni vissuti nel nostro paese tu stesso hai scritto poesia sia in spagnolo sia in italiano: è un'opzione consapevole e "militante" rispetto a motivi politici, culturali ecc. oppure tale alternanza di codici (e anche di registri) si deve a ragioni di carattere prevalentemente estetico o tematico, o addirittura al gusto del momento?

Ti rispondo con la prima poetica che ho scritto e che ricordo, quando negli anni Ottanta avevamo fondato il gruppo "Maruri", un laboratorio letterario che si riuniva presso la libreria Croce di Roma: «La mia voce è l'espressione della vertigine che percepisco quando sento la mia identità disgregarsi». Chiaramente è più di una dedizione, è anche una condizione, una disposizione, poiché esiste sempre nel poeta un certo esilio, non soltanto dalla realtà, ma anche dalle apparenze, ed è come un abito mentale che ti mostra tutto in un altro modo, una condizione dello spirito che si stabilisce oltre la propria lingua, che assume questa distanza e che si cerca in altre lingue. Le parole appaiono scosse da tensioni particolari, da impulsi che sembrano essere in cerca di qualcosa che possa essere decisivo, totalizzante. Poi c'è il rifiuto, la stessa crescita ti fa allontanare dai tuoi pilastri. In me dopo c'è stato un riavvicinamento e un ritorno alla scrittura nella mia lingua originale, ma questa volta dalla poesia *tout court* sono passato alle cronache, con la prosa che scavalca nettamente il verso.

Al giorno d'oggi, dopo quarant'anni in Italia, un paese in cui sei ormai pienamente integrato, quale senti di più come lingua della tua poesia, lo spagnolo o

l'italiano? E, lasciando da parte per un minuto i tuoi impegni istituzionali, qual è il panorama socio-culturale e intellettuale che senti più vicino, quello cileno o quello italiano?

Oggi mi sento soprattutto esponente di un paese non depresso, il Cile, capace di trasformare una creatività prima occultata e velata in una di estrema libertà. Se devo fare dei nomi, direi che mi sento fortemente rappresentato da una figura come Juan Downey, che è stato un artista con un'autentica coscienza latinoamericana, con un'interiorità non europea, sublimata in un linguaggio etico che di fronte alla minaccia del nuovo ci sollecita a voler sapere di più, ad avere una conoscenza e consapevolezza maggiori della nostra condizione di abbandono cosmico.

Nella tua poesia ricorri a suggestioni e soluzioni ritmiche e linguistiche diverse, a esperimenti stilistici differenti, che mostrano da parte tua anche una copiosa rete di letture e riferimenti culturali. Senza tanti giri di parole, quali sono i tuoi modelli prediletti, quelli che hanno ispirato il tuo lavoro negli anni?

La mia prima formazione, qui in Italia, è stata artistica e teatrale più che letteraria. Tutto è avvenuto inizialmente attraverso il teatro. Mi colpivano profondamente i lavori dei gruppi dell'epoca ("Falso Movimento", "Magazzini Criminali", "Gaia Scienza", la "Societas Raffaello Sanzio") e volevo capire la loro essenza, la loro provenienza, così frequentai l'Accademia Sperimentale di Stia, dove diventai assistente di Mario Ricci, Giancarlo Nanni, Giuliano Basilicò e Valentino Orfeo, che sono stati i fondatori del cosiddetto "Teatro Immagine". Questa esperienza si è irriducibilmente riversata anche nella mia scrittura. Cominciai a pubblicare poesie, ad avere contatti con le riviste, a far parte di alcune di esse e a dirigerne altre. Tradussi alcuni testi di Georges Bataille, Juan Rulfo e José Donoso. Partecipai in prima persona alla messa in scena di diversi spettacoli di teatro sperimentale, tra cui alcuni in collaborazione con la regista Caterina Merlino, con cui adattammo per il palcoscenico opere di Bataille e in particolare *El obsceno pájaro de la noche* di Donoso. Attraverso tutto questo arrivai a conoscere i lavori di moltissimi artisti che si

confrontavano quotidianamente con il teatro d'immagine: Iannis Kounellis, Pino Pascali, Alighiero Boetti, Jan Fabre. Credo di dovere molto a tutta questa serie di esperienze artistiche e culturali più che a specifici modelli letterari.

Un'ultima cosa. Da decenni alterni l'attività letteraria a quella legata al mondo dell'arte, che per certi aspetti è l'impegno che ti occupa maggiormente, quello in cui operi in maniera più scoperta e visibile e che di fatto ti ha dato più fama. Non sarebbe di certo il primo caso in cui un artista esperisce diversi percorsi di creatività e di crescita, tuttavia credi che esista davvero – all'interno della tua poesia – un vincolo essenziale tra scrittura e arte figurativa oppure sono soltanto due ambiti differenti e paralleli che contraddistinguono il tuo lavoro e i tuoi interessi?

Quando scrivevo sentivo che avevo bisogno dell'*altro*, di spazi nuovi e di possibilità di incontro, e soltanto l'arte contemporanea poteva donarmi questo. Dovevo allontanarmi dalla solitudine dello scrittore e incontrarmi con l'*altro*, con gli altri. Non c'è un prima e un dopo, in realtà, ma la poesia è venuta con un qualche anticipo rispetto all'esperienza piena dell'arte. Per me oggi fare una mostra è come fare ancora una poesia; è essere compagno di strada e direttore d'orchestra, compositore e interprete, e l'importante è che alla fine quella melodia resti impressa.

Testi

(selezione e traduzione di Matteo Lefèvre)[9]

(apuntes contingentes, atinentes a la salvación de cada cual)

(appunti contingenti, attinenti alla salvezza di ciascuno)

I

1
había una vez un país había una vez un país hay un país hay varios países, hay también una sucesión de golpes de estado -que a estos países- no los dejan ser países

c'era una volta un paese c'era una volta un paese c'è un paese ci sono vari paesi, c'è pure una successione di colpi di stato - che questi paesi - non li lasciano essere paesi

2
¡te lo habíamos dicho! - ya lo habíamos entendido – no habían entendido nada ni antes ni después. Ahora no podíamos - tú entiendes - y entonces tú y yo entenderemos, aunque ellos no hayan entendido, aunque ellos digan que nos dijeron, porque ellos nunca entendieron, no entendieron antes, no entenderán después

te lo avevamo detto! - già lo avevamo capito - non avevano capito niente né prima né dopo. Ora non potevamo -tu capisci - e allora tu ed io capiremo, sebbene loro non abbiano capito, sebbene loro dicano che ce lo hanno detto, perché loro mai hanno capito, non hanno capito prima, non capiranno dopo

4
subdesarrollo (versión en un verso)
hay seres que comandan a seres, que obedecen y mandan a otros, que obedecen y mandan a otros, que obedecen y mandan a otros, que obedecen y mandan a otros, que obedecen y continúan mandando

sottosviluppo (versione in un verso)
ci sono esseri che comandano esseri, che obbediscono e comandano altri, che obbediscono e comandano altri, che obbediscono e comandano altri, che obbediscono e comandano altri, che obbediscono e continuano a comandare

6
¿debería haberme llegado la hora?
había, perdón estaba habiendo o había habido, aun no sé si no hubiese sido porque no estaba, cuando debía haber estado, habiendo estado después y permanecido atónito por segundos que te parecen siglos o siglos que se te empequeñecen a segundos, allí donde antes estuvieron y donde debería haber estado, donde ahora no están aquellos que yo tenía que ver, pero no vi, ni creo volveré a ver , porque se los llevaron y yo no

[9] I seguenti testi sono tratti dal volume riepilogativo *Las tierras de nadie*, Santiago de Chile, Andes Graund Ediciones (colección EXILE), 2014.

estaba, porque no llegué, más bien dicho llegué después, después de 15 minutos que se los habían llevado, 15 minutos después de la hora que habíamos quedado de acuerdo, 15 minutos, sólo 15 minutos después

Sarebbe dovuta giungere la mia ora?
c'era, scusate ci stava essendo o c'era stata, ancora non so se non ci fosse stata perché non c'era, quando doveva esserci stata, essendoci io stato dopo ed essendo rimasto attonito per secondi che ti sembrano secoli o secoli che ti si rimpiccioliscono in secondi, lì dove prima ci furono e dove avrebbero dovuto esserci, dove ora non ci sono quelli che io dovevo vedere, ma non vidi, né credo vedrò di nuovo, perché se li portarono via e io non c'ero, perché non arrivai, o meglio arrivai dopo, dopo 15 minuti che se li erano portati via, 15 minuti dopo l'ora a cui eravamo rimasti d'accordo, 15 minuti, solo 15 minuti dopo

8
receta
ingredientes:
una porción de buena voluntad, extracto de honestidad; un poco de polvos de conciencia; una cierta inteligencia, un poco de visión futurista; un trocito de unidad y unas gotitas de acuerdos básicos

Preparación:
se toma el trozo de unidad y se corta a pedacitos, luego se echa a freír todo en un gran sartén, tapándolo bien para que no se escape.
En un molde aparte se baten la conciencia y la visión futurista, agregándole de a poco la buena voluntad y la inteligencia. Cuando esté bastante espeso se estimula esta alianza con una gotitas de acuerdos básicos, tratando de que no salgan a flote los rencores. Con mucha prolijidad se enderezan las coberturas; y haciendo una limpieza General/izada se revuelve todo.

Si quedara un poquito ácido, añadir una pizca de paciencia, esto evitará eventuales síncopes.
Luego se trata de no poner cara de suficiencia y de servir calentito

ricetta
ingredienti:
una porzione di buona volontà, estratto di onestà; una piccola spolverata di coscienza; una certa intelligenza, un po' di visione futurista; un pezzetto di unità e qualche goccia di accordi di base

Preparazione:
si prende il pezzo di unità e si taglia a tocchetti, poi si mette a friggere il tutto in una grande padella, coprendo bene perché non scappi.
In un recipiente a parte si sbattono la coscienza e la visione futurista, aggiungendovi a poco a poco la buona volontà e l'intelligenza. Quando è abbastanza denso si ravviva questa alleanza con qualche goccia di accordi di base, in modo che non vengano a galla i rancori. Con molta prolissità si sistemano i coperchi; e facendo una pulizia General/izzata si rimesta il tutto.

Qualora risultasse un pochino acido, aggiungere un pizzico di pazienza, questo eviterà eventuali sincopi.
Poi si tratta di non fare espressioni di sufficienza e di servire ben caldo

II

el luche exilio

décimo primero del noveno del 973, pasado el 1.000, después de cristo
me voy muriendo (vengo de nacer)

il gioco esilio[10]

decimo primo del nono del 973, passato il 1.000, dopo cristo
comincio a morire (finisco di nascere)

1

nada dijo, digo	niente disse, dico
era lunes dos de ellos dicen	era lunedì due di loro dicono
desesperaron porque ya era martes	si disperarono perché già era martedì
y uno	e uno
quien no dicen	chi non dicono
había dictado un decreto	aveva emanato un decreto
diciendo que el miércoles	dicendo che il mercoledì
cuatro mil disparos	quattromila spari
dirían	avrebbero voluto dire
cuatro mil muertos	quattromila morti
entonces fue jueves y dicen	allora fu giovedì e dicono
se rompió el diálogo	si è rotto il dialogo
y se hizo viernes	e si fece venerdì
y dicen que dejaron de decirle	e dicono che smisero di dirgli
y llegó el sábado	e arrivò il sabato
y lo dislocaron	e lo deportarono
y nada dicen que dijo	e niente dicono che disse
y de golpe fue domingo	e di colpo fu domenica
y desesperadamente digo	e disperatamente dico
sin dictados ni decretos	senza ordini né decreti
lo desaparecieron	lo fecero sparire
hoy hace tantos años	oggi sono tanti anni
nada dicen	niente dicono
nada dijeron	niente dissero
dicen	dicono
porque no dijo	perché non disse

3
el luchexilio

un salto, otro salto, uno, dos y tres, otro salto y otro salto, seis y siete y quizás ocho o nueve. El exilio es como un luche con números que se escapan del cuadrado

[10] Il *luche* in gergo cileno è un gioco popolare che equivale più o meno al nostro “gioco della campana”.

il gioco esilio

un salto, un altro salto, uno, due e tre, un altro salto e un altro salto, sei e sette e forse otto o nove. L'esilio è come il gioco della campana con numeri che scappano dai riquadri

4
en mi país nos encontramos en una encrucijada: no sabemos si es la calle la que se parece a la cárcel o es la cárcel la que se parece a la calle

nel mio paese ci troviamo a un bivio: non sappiamo se è la strada che sembra il carcere o è il carcere che sembra la strada

8
media vuelta dice la voz de mando y todos como por arte de magia se dan media vuelta y ninguna chispa se enciende en sus pupilas y ningún corazón hace pirí pon y ningún líquido salado se resbala por sus poros y es porque la voz prohíbe el llanto y queda prohibido llorar y nadie llora y se prohíbe también llevar el cabello más abajo del cuello y se prohíbe soñar, sobrepasar los límites, acostarse con la virgen maría, colgar corbatas al revés, coleccionar jaulas, usar camisas color tomate. Prohibidos los tomates, las tomateras, arrancarse con los tarros, hacer cultura, hacerse ilusiones, hacerse el cucho, el loco y derivaciones varias, acercarse al cielo, pasarse a la clandestinidad, bajarse los calzones, pasarse para el otro equipo, romperse los cojones

mezzo giro dice la voce del comando e tutti come per magia fanno mezzo giro e nessuna scintilla si accende nelle loro pupille e nessun cuore fa bim bum bam e nessun liquido salato scivola lungo i loro pori ed è perché la voce proibisce il pianto ed è proibito piangere e nessuno piange e si proibisce anche di portare i capelli più giù del collo e si proibisce di sognare, oltrepassare i limiti, andare a letto con la vergine maria, appendere cravatte al rovescio, collezionare gabbie, usare camicie color pomodoro. Proibiti i pomodori, le piante di pomodori, fare il passo troppo lungo, fare cultura, farsi illusioni, fare il finto tonto, il pazzo e derivazioni varie, avvicinarsi al cielo, passare alla clandestinità, abbassarsi i calzoni, passare all'altra squadra, rompersi i coglioni

10
y con los zapatos de vidrio vuelo, me enajeno, me condecoro amador de la utopía, aunque las balas no me entiendan

e con le scarpe di vetro volo, mi alieno, mi proclamo amante dell'utopia, sebbene le pallottole non mi capiscano

Domus Aurea

IV
detrás su sombra suplicada ahora yace todo lo sufrido se le empozó en el alma : mi héroe desnuda debajo de mí su propio corazón sombras silencios sudor sucio subiendo (el hombre en la noche enciende hacia sí una luz)

dietro la sua ombra supplicata ora giace tutto ciò che ha sofferto gli si è infossato nell'anima: il mio eroe spoglia sotto di me il suo proprio cuore ombre silenzi sudore sporco che sale (l'uomo nella notte accende verso di sé una luce)

V
Es el alma esa coraza esbeltísima sobre la que todavía ninguna mano puso su amor tranquilo

È l'anima questa corazza slanciatissima sulla quale ancora nessuna mano ha posato il suo amore tranquillo

VI
(encerrado en su torre de babel enciende un juke-box con un rayo láser traza sobre el cielo una línea fosforescente piensa: "quisiera escribir un poema que no termine nunca" épico? - le digo - él pierde la mirada entre las nubes: no río y nunca lloro, me responde)

(rinchiuso nella sua torre di babele accende un juke-box con un raggio laser traccia sul cielo una linea fosforescente pensa: "vorrei scrivere una poesia che non finisca mai" epica? - gli dico - lui sperde lo sguardo tra le nuvole: non rido e mai piango, mi risponde)

recordando a pier paolo pasolini

ricordando pier paolo pasolini

1
viéronle degollar a una paloma chupar su sangre luego dícenme persignose dícenme dijéronle criminal depravado dícenme decíanle para luego uno a uno cada cual compartir su lecho deshacerlo y luego transformarse en una de esas sombras que deambulan por la noche bajo los faroles refregándose chupándose besándose rociando de semen la flor de esperma el color oscuro de la luna

vìderolo sgozzare una colomba succhiare il suo sangue dopo dìconmi fècesi il segno della croce dìconmi dìsserogli criminale depravato dìconmi dicèvangli per poi uno a uno ciascuno dividere il suo letto disfarlo e poi trasformarsi in una di quelle ombre che deambulano per la notte sotto i lampioni strusciandosi succhiandosi baciandosi aspergendo di seme il fiore di sperma il colore scuro della luna

2
dícenme entonces casi callados no está! Estuvo, dicenme mientras me masturban i me besan recordándole

dìconmi allora quasi ammutoliti non c'è! C'era, dìconmi mentre mi masturbano et mi baciano ricordandolo

3
entonces yo lento rabiosamente dicen viéronme rompiendo ese libro inacabado buscando su semen por entre las flores en cada sombra de la noche por la plaza si! a la vuelta de la esquina asesinado de luz i ahogado de estrellas buscándole

allora io lento rabbiosamente dicono vìderomi rompendo questo libro incompiuto cercando il suo seme in mezzo ai fiori in ogni ombra della notte, in mezzo alla piazza sì! dietro l'angolo assassinato di luce et affogato di stelle cercandolo

roma, febbraio 1982

Piazza Dante

1
He apenas terminado de almorzar. En roma es otoño. Grandes grúas trasladan los restos de una plaza. Las chimeneas recuerdan una vieja tradición. Juntarse alrededor del fuego.

Ho appena finito di pranzare. A Roma è autunno. Grandi gru trasportano i resti di una piazza. I comignoli ricordano una vecchia tradizione. Riunirsi intorno al fuoco.

3
Desde la ventana del tercer piso donde me encuentro, logro divisar una docena de obreros trabajando el cemento. El ripio. La vieja estocada del desarrollo. Del bienestar y el progreso y un verde corazón agonizante calla.

Dalla finestra del terzo piano dove mi trovo, riesco a distinguere una dozzina di operai che lavorano il cemento. Il calcestruzzo. La vecchia stoccata dello sviluppo. Del benessere e del progresso e un verde cuore agonizzante tace.

7
- Te acuerdas Christian de la selva negra? Negra, más negra que nunca y del Bacunin mañanero con su anillo de esmeraldas que acarició a esos ángeles perdidos, expulsados, ciegos y sin alas mandando poemas a la deriva. Nuestros ojos delante a tal visión. Cansados de colirio y confundiendo los colores con los olores en una ciudad demasiado metálica para nuestro plumaje debilitado.

-Ti ricordi Christian della selva nera? Nera, più nera che mai e del Bakunin mattutino con il suo anello di smeraldi che accarezzò quegli angeli perduti, espulsi, ciechi e senz'ali che mandavano poesie alla deriva. I nostri occhi davanti a tale visione. Stanchi di collirio a confondere i colori con gli odori in una città troppo metallica per il nostro piumaggio debilitato

8
Había un lirio ardiendo para ellos. Dibujando un sueño del que todavía nadie es dueño.

C'era un giglio che ardeva per loro. Disegnando un sogno di cui ancora nessuno è padrone

9
Luego vino la oquedad. Los pasajes de ida y vuelta. El ir. El venir. Sucedió entonces que las aventuras de Sandokan fueron el único ejemplar de la palabra escrita que se conservó en la tierra y que desencadenó la rebelión de los unos. Los otros se sepultaron en sus atuendos de animales muertos y en gris cemento nació la convulsión . La clonación . lo transgenico.

Poi venne il vuoto. I biglietti di andata e ritorno. L'andare. Il venire. Accadde allora che le avventure di Sandokan furono l'unico esemplare di parola scritta che si conservò sulla terra e che scatenò la ribellione degli uni. Gli altri si seppellirono nelle loro uniformi di animali morti e in grigio cemento nacque la convulsione . La clonazione . il transgenico

10
Anochecía y la luna se nos quedó mirando.

Annottava e la luna ci rimase a guardare.

a christian warnken

Poema al condenado

Poema al condannato

1
dijeron cuenca dorada ardiendo más acá y más allá una esfera tropical llena de nieve pensaron violines matices de color en cada hoja sintiose cóncavo el corazón visiones dijo recoveco de algún beso que perdí

dissero orbita dorata che brucia più in qua e più in là una sfera tropicale piena di neve pensarono violini sfumature di colore in ogni foglia si sentì concavo il cuore visioni disse ripostiglio di qualche bacio che ho perduto

2
abajo las huellas dejaban un sendero muñecos de trapo inmaculado jactan pureza claman imploran lloran se lamentan diamantes gimiendo su extensura estatuas santificadas petrificadas gotas

sotto le impronte lasciavano un sentiero bambole di pezza immacolata agitano purezza clamano implorano piangono si lamentano diamanti gemendo la loro estensione statue santificate pietrificate gocce

Bibbiena (Arezzo), aprile 1988

Veneziano

1
me muevo y alguien se ha movido antes de mi mucho antes de mi

mi muovo e qualcuno si è mosso prima di me molto prima di me

2
deberíamos intentar proteger lo que somos dices y el sol toma entre sus manos mis pasos

dovremmo provare a proteggere ciò che siamo dici e il sole prende tra le sue mani i miei passi

3
todo quisiera hablar las nostalgias las ventanas que no quieren morir las piedras que saben hacerse notar

tutto vorrebbe parlare le nostalgie le finestre che non vogliono morire le pietre che sanno farsi notare

4
junto mis palabras y las dejo crecer junto a mi quizás alguien escucha bajo el frío algo un mundo aparte

metto insieme le mie parole e le lascio crescere insieme a me forse qualcuno ascolta sotto il freddo qualcosa un mondo a parte

5
me detengo a mirar el lugar donde estaba el anillo del esposo la corona de la esposa los viejos mendigos los pescadores los gondoleros aquellos que llegaron y aquellos que se fueron aquellos que caminaron bajo la noche con una estrella ardiente aquellos que han encendido las lámparas aquellos que las han apagado

mi fermo a guardare il luogo dove stava l'anello dello sposo la corona della sposa i vecchi mendicanti i pescatori i gondolieri quelli che arrivarono e quelli che se ne andarono quelli che camminarono sotto la notte con una stella ardente quelli che hanno acceso le lampade quelli che le hanno spente

6
los que nos recuerdan a cualquier hora de cualquier abismo desde cualquier traje

quelli che ci ricordano qualsiasi ora di qualsiasi abisso con qualsiasi vestito

Venezia, campo Santa Margherita, maggio 1999

Danza de fuego[11]

a Esteban Villalta-Marzi

Esiste un fuoco che brucia più forte di altri.
Esiste anche un tipo di sangue più caldo di altri.
C'è il DNA delle persone vere.
Esiste un meridione che rimane ad est del mondo.
El dorado è qui a tre passi da casa.
C'è anche un limite per tutto e un cuscino disposto a predisporsi per noi

Esiste anche un incubo per ognuno.
Ieri ad esempio è venuta un'amica direttamente dall'India con la missione
dice di farmi vedere un anello mutato miracolosamente.
Ho in mente l'ultimo chiodo della mostra di Francisco a Santiago.
Mi piange il cuore.
Ho un'amica a Belgrado ma è meglio non pensarci.
I miei occhi penetrano i tetti veneziani che si vedono dalle finestre di palazzo Carminati.
Più in là esiste un orizzonte.
Nebuloso, ma orizzonte.
Un rubinetto perde acqua.
Penso alla tortura della goccia.
Ci sono lacrime che non finiranno mai.
Ci raccontano notizie.
Ci sono cecchini dappertutto.
Mi fa male il collo.
Le ossa hanno uno strano modo di rapportarsi con l'umidità.
Cerco nei libri la maniera di poter rubacchiare qualcosa per cambiare argomento.

Negli argomenti sta la chiave delle cose.
Tuo padre era un bravo pittore.
Racconto a Silvano della guerra civile e del 1927.
Della dispersione nelle diverse città.
Ieri Patty Smyth ha cantato in piazza.
Strane le città.
Le abitano strani personaggi.
La gente comune non ha niente di comune.
In questa città ci sono in giro dei commenti.
C'è chi coltiva cose rare.
Tu sei un coltivatore di queste cose.
"oltre a un evidente evolversi della concezione della vita e dell'arte,
vi si nota il proposito dell'artista di affiancare allo spirito sarcastico
demolitore un non del tutto dissimulato proposito costruttivo"
In questo sguardo c'è del futuro? Mah.
Il tuo studio brulica di scene.
Di personaggi vari.
Ricordo te seduto dando le spalle a un grande dipinto che ho pubblicato a Madrid.

[11] Il testo che segue è scritto direttamente in italiano.

In Spagna la luna non era solo un pianeta.
Ricordo il nostro viaggio e la tormenta di neve
che ci coprì il paesaggio.
Si è formata in me, sotto questi influssi, una concezione completamente diversa di tutte le cose.
Si usciva la sera cercando di perdersi.
Cercando di incontrarsi.
All'alba si tornava tutti.
Gli allori ce li prendevamo noi.
Non ho più fatto mattina da allora.
In anni successivi mi accadde talvolta di alzarmi, e le stelle stavano là, così reali.
Le nostre storie si assomigliano.
Comunicano.
Comunisti i genitori.
Comunica la forma.
La forma comunista di comunicare.
La lingua comunica.
Gli spagnoli dall'oppressione franchista passarono direttamente all'oppressione qualunquista.
Un qualunquismo con maturità.
Almodovariano.
Post qualunquismo?
David Byrne s'è impossessato della musica altrui.
Sembra sua.
Forse questo è il possesso.
A Roma si dice che tu sia madrileno.
A Madrid che tu sia romano.
Si dice poi che tu sia i personaggi che rappresenti in forma di fumetto.

Nulla da ridire.
Da ridere nulla.
In Europa da un pezzo si è spento l'eco delle battaglie. Domani andrò a cena su un'altana veneziana.
Si vede la laguna?
Racconterò di un testo nato così quasi per caso.
Di un'amicizia nata per caso.
Per cosa?
Di un timbro.
Di un accenno.
Di un fabbricante di favole.
Delle sue metropoli immaginate.
Del suo proprio e personalissimo labirinto di passioni.
Senza Sartre.
Senza Freud.
Senza Lacan.

Matteo Lefèvre

Para una cartografía de la materia
La poesía de Annalisa Manstretta en español

Hace falta que nos expliquen de nuevo el mundo porque lo hemos olvidado.

La idea de que una larga amnesia nos ocupa y de que solo repentinas iluminaciones nos permiten recordar lo que una vez sabíamos, ha sido uno de los temas predilectos de poetas y artistas de todas las épocas, pero quizás este presente que ha sobrevivido a la modernidad, a la indagación de la ciencia, a la eficacia de los telescopios, sea el de mayor ceguera que hayamos vivido, o el de mayor olvido.

Así que, ciegos, dependemos de la muleta de los que ven, de nuestros lazarillos, y gracias a sus indicaciones vamos tanteando el mundo tal como ellos lo adivinan y tal como el mundo se deja ver.

Son raros los momentos en los que asistimos a una manifestación de la realidad aunque parezca que estamos sumergidos en ella. Acostumbrados a la imagen, a la sobreexposición a la que nuestros ojos están permanentemente sometidos, solemos dar por sentado escenas, apariciones, milagros velados que se manifiestan en formas tan comunes como un trozo de pan sobre la mesa o un árbol desnudo.

La tarea de Annalisa Manstretta (Stradella, 1968) es precisamente la del Lazarillo que de la mano nos conduce a observar la realidad material, por ejemplo, una silla, la «perfecta inclinación del respaldo», la complicidad entre las líneas que se han citado para contener el objeto.

Mira la poltrona amarilla iluminada
es perfecta la inclinación del respaldo
se une al brazo y bajan

hasta el suelo los contornos de las cosas.
No se detienen antes, no van más allá.

Las líneas se citan, después se desplazan en grupos
Cada una interpreta a su modo, con su riesgo, el viaje.
La olla, la mesa, el jarrón
son formas del desparpajo

(Mira la poltrona amarilla iluminada, vv. 1-9);

o las casas viejas que a fuerza de existir ya no se ven, se han escapado al ojo apresurado de las urbes:

Se ven bien las viejas casas aquí,
se ve cómo descienden las paredes verticales en la tierra

(Raíces, vv. 1-2);

y al mismo tiempo, mientras se detiene a advertir el mundo circundante, nos dona pequeñas revelaciones, como la de las «cosas silenciosas», en las que no solemos reparar, pero que tienen la responsabilidad de apiñar dormitorios, hacerlos lentos y perceptibles, objetos «inhabitables» que «saben solo volar» pero otorgan lentitud al espacio.

Hay cosas silenciosas, sin casa aquí,
cosas que saben solo volar.
Incesantes, inhabitables,
pero filtran lentitud en las casas de todos,
iluminan mil cosas, apilan las habitaciones.

(Hay cosas silenciosas, sin casa aquí, vv. 1-5)

O se nos permite intuir la naturaleza luminosa intrínseca de los objetos, que noblemente contienen su luz para permitir que las sombras nos regalen la perspectiva, el horizonte, las distancias.

Si las cosas pudieran permanecer para siempre en su fulgor,
participar del color que aparece primero en la mañana
[...]
Pero desaparecerían, desaparecerían las sombras,
su nacer y su crecer en el prado,
su lento, armónico paseo
y este cielo despoblado y luminoso
y la visión de las cosas que están cerca
y la visión de las cosas que están lejos bien contenidas en sus bordes
el placer sutil de alargar la vista al horizonte,
la inmensa gloria de las distancias,
la libertad de irse, de separarse del resto.

(Segunda lección sobre el espacio, vv. 1-18)

Y a fuerza de observación, de percepciones hiper físicas - y por lo tanto imaginales - crea una posible lectura del mundo ya olvidado. Una forma de percibir que por momentos pareciera acercarse a ese mundo intermedio situado entre la pura percepción intelectual y el universo perceptible mediante los sentidos, el mundo de la materia inmaterial.

Con su segundo libro, El sol visto de lado, *(Ati editore, 2012), del que hemos tomado los poemas traducidos, Manstretta, no sólo exhorta a ensayar una relación distinta con el espacio, sino también a resolver las consecuencias del vivir sin vista, a encarar las batallas que se libran «dentro de la cabeza» en medio de las «ideas que se atropellan sin aspavientos». Nos invita a «ver y copiar la presencia de las cosas, ver y copiar». Una poética que sigue el camino de los maestros retratistas, de creadores y pintores cuyo oficio pasa por la visión, por escrutar con la mirada parámetros físicos como el volumen, la luz, las superficies.*

Son creativos los perfiles de las cosas
los veo y copio
cuando dentro de la cabeza hay batallas,
ideas que se atropellan sin aspavientos
los veo y copio,
las cosas merecen el más sentido agradecimiento

(Mira la poltrona amarilla iluminada, vv. 10-15)

En esa construcción de un vínculo distinto con los lugares y los objetos, es preciso orientarse, crearse coordenadas donde ubicar climas, países, árboles, por lo tanto indispensable una cartografía, un situar el paisaje arriba y abajo, al este y al oeste, cartografía que cambia, con la existencia, con la manera de imaginar.

Cuando era una niña el norte eran los Alpes
el sur en cambio eran la Riviera y Bonassola donde iba a la playa.
Así orientarse era muy simple.
El norte llegaba siempre con hielo, frío, montañas altas
y árboles puntiagudos como los de navidad;
el sur llegaba con el mar azul, la playa, el sol
y pinos de cabelleras largas como las sombrillas.
No había ido más allá. E imaginaba
que yendo siempre al norte habría montañas cada vez más altas
y más hielo, y más nieve y tanto frío que el hombre no podía vivir.
No había ido más allá e imaginaba
que yendo siempre al sur hacía cada vez más calor
hasta que todo se secaba, desaparecía el agua y no crecía nada,
allí vivían los reyes magos y los beduinos con sus camellos.

(Cuando era una niña el norte eran los Alpes, vv. 1-14)

Sin embargo el paisaje de Mastretta no es, digamos, emocional. En su libro hallamos evidencias visuales que no son anímicas (el alma es probablemente ciega, dice John Berger). El campo, por ejemplo, y su paisaje de cielo despoblado, es el único lugar donde «la forma de las manos, de las piernas y de los hombros pueden "razonar" por nosotros, como si el pensamiento o el sentir estuvieran supeditados al ver, y es por esto que la gran noticia del día es "la forma de una persona que

pasa''». De ahí que los contornos, los perfiles, nos liberen de las batallas a la que la ceguera nos somete.

Así los habitantes de los pueblos esparcidos en el campo
miran atentos a la persona que pasa
y rápidamente reconocen en su forma
la primicia del día.

(No tienen facultad de palabra, vv. 18-21)

Se trata entonces de un paisaje liberador, en la medida en que nos ubica en nuestra exacta dimensión dentro del mundo vivo, ni más ni menos, al lado de las cosas a quienes debemos un «sentido agradecimiento» por recordarnos, no quienes somos sino dónde estamos y cómo es el mundo que habitamos

Y de la misma manera como extrae información del mundo interrogando sus formas y su luz, Manstretta, tratando de traer a la luz el sentido de su poesía, parece interrogarse ¿es que acaso poetizar no es mirar?, ¿no es a través de la paciencia y de la espera que logramos adivinar la respiración de los espacios?, ¿no es en el tiempo dedicado al retozo donde logramos – con el ahinco en la nada, y sin esfuerzo – distinguir los espacios de sombra y de luz, reconocer la manera de ver de los que nos precedieron?, ¿no es, quizás, gracias a las cosas que vuelan, que las formas y los lugares consiguen contenerse, arraigarse?.

Solo un verdadero observante, un fiel observador, que «aún no sepa nada», será capaz de responder estas preguntas, de asistir a eventos visionarios que le harán advertir, por ejemplo, que el nacimiento del cielo se debe al invierno de los árboles, al espacio que las hojas caídas abren para que podamos percibir esa cúpula azul que se mueve sobre nosotros como «protectora armadura»

Y si hubiera nacido ayer y no supiera nada,
pensaría que el cielo nace así,
en las noche de invierno de las plantas
y la mañana ya está en todas partes en lo alto
con su bello azul y sostiene al sol.

(Qué seres aéreos son las plantas, vv. 13-17)

Al final, una lectura atenta del libro sugerirá al lector que el ojo del poeta, capaz de darnos «lecciones sobre el espacio», está regresando de un viaje, iniciado probablemente en el ojo roto de Un perro andalúz*, en el ojo replegado al sueño, y regresa como regresa el* Cinquecento*, con la luz que penetra las ventanas y se refleja en las paredes, esa luz que no es sino «lo humano que se halla en el espacio sideral, el sol visto de lado».*

Annalisa Manstretta nació en Stradella, en el Oltrepò Pavese, en 1968. Del 1997 al 2015 fue redactora de la revista «La Mosca di Milano». Ha publicado las plaquetes: Viaggi *(Falloppio-CO, Lietocolle Libri, 2000),* In questo punto esatto della terra *(Seregno, Fiori di torchio, 2009),* Lune autunnali *(Milano, Il ragazzo innocuo ed., 2009). Su libro* La dolce manodopera *(Milano, Moretti e Vitali, 2006) ganó los premios "Delta Poesia 2006", "Orta 2006" y "Alfonso Gatto 2007", otorgados a la "opera prima". Su segundo libro,* Il sole visto di lato *(Brescia, Atì editore, 2012), contiene los poemas traducidos y publicados en esta sección. Su último libro* Gli ospiti della stagione *fue publicado en 2015 por Atì editore.*

Poemas de Annalisa Manstretta

De Il sole visto di lato *(*El sol visto de lado*), Ati editore, 2012*

I

Non hanno facoltà di parola
le cose più grandi che stanno qua.
stanno a destra e stanno a sinistra
fino a farci vedere un orizzonte lontano, allungato,
la più sottile delle linee.
le piante, le case, i campanili, le strade,
circondati da questa cornice schiva
stanno in un continuo momento di gloria
senza aureole né santi, senza folle inneggianti.

Di questi spazi grandi è fatta la campagna,
che regalano ad ogni cosa la forza del suo profilo
e ogni foglia, finestra, fiore o pozza
sta lì, sicura nella sua impronta.

È l'unico posto questo dove riesco a sentire
la forma delle mie braccia, delle gambe
e delle mani, dei piedi e della faccia
ragionare per me.
Per questo gli abitanti dei paesi sparsi in campagna
guardano attenti la persona che passa
e al volo riconoscono nella sua forma
la novità della giornata.

No tienen facultad de palabra
las grandes cosas que están aquí.
Están a la derecha y están a la izquierda
hasta mostrarnos un horizonte lejano, alargado,
la más sutil de las líneas.
Las plantas, las casas, los campanarios, las calles,
envueltos en este marco esquivo
están en un continuo movimiento glorioso
sin aureolas ni santos, sin excesivas alabanzas.

De estos espacios grandes está hecho el campo,
ellos regalan a cada cosa la fuerza de su perfil
y cada hoja, ventana, flor o charco
está allí, seguro de su impronta.

Es el único lugar donde logro sentir

que la forma de mis brazos, de las piernas
y de las manos, de los pies y de la cara
razonan por mí.
Así los habitantes de los pueblos esparcidos en el campo
miran atentos a la persona que pasa
y rápidamente reconocen en su forma
la primicia del día.

II

Quando ero una bambina il nord erano le Alpi
invece il sud era la riviera e Bonassola dove andavo al mare.
così orientarsi era semplicissimo.
Il nord veniva sempre con freddo, ghiacci, montagne alte
e alberi a punta come quelli di Natale;
il sud veniva con il mare azzurro, la spiaggia, il sole
e i pini con le chiome larghe come gli ombrelloni.
non ero mai stata oltre. E immaginavo
che andando più a nord ci fossero montagne sempre più alte
e più ghiaccio e più neve e così freddo che l'uomo non può vivere.
non ero mai stata oltre e immaginavo
che andando più a sud ci fosse sempre più caldo
finché tutto si seccava, spariva l'acqua e non cresceva nulla,
lì vivevano i re magi e i beduini coi cammelli.

La prima insidia fu la giungla.
la vedevo in televisione e non sapevo dove metterla,
forse stava su isole, arcipelaghi lussureggianti nell'oceano.
lì vivevano tutti assieme i leoni, le tigri, i pappagalli,
i cobra, i coccodrilli, gli elefanti e le giraffe,
i pesci tropicali, gli squali e i colibrì.
crescendo, poi, scoprii che le montagne più alte del mondo
stanno a sud, in un paese quasi tropicale,
che ci sono posti – non pochi trascurabili villaggi,
ma l'altra metà del mondo –
dove le stagioni vanno alla rovescia.
Infine, più difficile di tutto
fu accettare l'esistenza dell'Antartide,
l'estremo sud del mondo, pieno di ghiacci,
dove vivono i pinguini.

Cuando era una niña el norte eran los Alpes
el sur en cambio eran la Riviera y Bonassola donde iba a la playa.
Así orientarse era muy simple.
El norte llegaba siempre con hielo, frío, montañas altas
y árboles puntiagudos como los de navidad;
el sur llegaba con el mar azul, la playa, el sol
y pinos de cabelleras largas como las sombrillas.
No había ido más allá. E imaginaba

que yendo siempre al norte habría montañas cada vez más altas
y más hielo, y más nieve y tanto frío que el hombre no podía vivir.
No había ido más allá e imaginaba
que yendo siempre al sur hacía cada vez más calor
hasta que todo se secaba, desaparecía el agua y no crecía nada,
allí vivían los reyes magos y los beduinos con sus camellos.

La primera insidia fue la jungla.
La veía en televisión y no sabía dónde ponerla,
quizás se hallaba en unas islas, archipiélagos voluptuosos en el océano.
Allí vivían juntos los leones, los tigres, los loros,
las cobras, los cocodrilos, los elefantes y las jirafas,
los peces tropicales, los tiburones y los colibríes.
Creciendo, después, descubrí que las montañas más altas del mundo
están en el sur, en un país casi tropical,
que hay lugares –no unos pocos pueblos abandonados
sino la otra mitad del mundo-
donde las estaciones van al revés.
Al final, lo más difícil de todo,
fue aceptar la existencia de la Antártida,
el extremo sur del mundo, colmado de hielo,
donde viven los pinguinos.

III

Che esseri aerei sono le piante,
sposate con lo spazio.
crescono senza paura delle grandi distanze del cielo,
di quelle del vuoto sopra di loro.
l'inverno che spoglia i rami,
lo scopre con la chiarezza di un paesaggio nordico
dove ogni cosa sta nel suo contorno senza inganni.
così ai pioppi, alle robinie e perfino ai tigli
un po' malati del viale sotto casa
a destra e a sinistra spuntano i rami,
ma fra i rami, guarda, spunta il cielo
cresce e si allarga tutto attorno.
E se fossi nata ieri e non sapessi nulla,
penserei che il cielo nasce così,
nelle notti d'inverno dalle piante
e la mattina è già dappertutto in alto
col suo bell'azzurro e regge il sole.

Qué seres aéreos son las plantas,
casadas con el espacio.
Crecen sin temerle a las grandes distancias del cielo,
al vacío sobre ellas.
El invierno que despoja las ramas,
lo descubre con la claridad de un paisaje nórdico

donde cada cosa está en su contorno sin engaños.
Así a los álamos, a las robinias y hasta a los tilos
un poco enfermos de la avenida que baja por la casa
a diestra y siniestra les brotan las ramas,
pero entre las ramas, mira, brota el cielo
crece y se ensancha todo alrededor.
Y si hubiera nacido ayer y no supiera nada,
pensaría que el cielo nace así,
en las noche de invierno de las plantas
y la mañana ya está en todas partes en lo alto
con su bello azul y sostiene al sol.

IV

Guarda la poltrona gialla illuminata
giusta è l'inclinazione del suo schienale
si unisce al bracciolo e scendono
fino al pavimento i profili delle cose.
non si fermano prima, non vanno oltre.

Le linee si danno appuntamento, poi partono a grappolo
ognuna interpreta a suo modo, con suo rischio, il viaggio.
la pentola, il tavolo, il vaso
sono forme del coraggio.

Sono creativi i profili delle cose
guardo loro e copio
quando dentro la testa c'è bagarre,
idee che sgomitano senza tanti complimenti
guardo loro e copio,
le cose meritano i più sentiti ringraziamenti.

Mira la poltrona amarilla iluminada
es perfecta la inclinación del respaldo
se une al brazo y bajan
hasta el suelo los contornos de las cosas.
No se detienen antes, no van más allá.

Las líneas se citan, después se desplazan en grupos
Cada una interpreta a su modo, con su riesgo, el viaje.
La olla, la mesa, el jarrón
son formas del desparpajo

Son creativos los perfiles de las cosas
los veo y copio
cuando dentro de la cabeza hay batallas,
ideas que se atropellan sin aspavientos
los veo y copio,
las cosas merecen el más sentido agradecimiento

V

Seconda lezione sullo spazio

Se le cose potessero restare per sempre in un loro chiarore,
partecipare del colore che per primo compare al mattino
e fino a tardi si distingue nella sera,
se fossero tutte debolmente luminose
non avremmo bisogno del sole,
non avremmo paura della notte;
una vaga vita animale sarebbe dentro le cose quotidiane
sentiremmo le stanze e ogni luogo
pieni di moti indecifrabili, quasi d'affetto.
Ma sparirebbero, sparirebbero le ombre,
il loro nascere, il loro crescere sul prato,
il loro lento, armonico giro
e questo cielo sgombro e luminoso
e il vedere cose vicine
e il vedere cose lontane ben chiuse nei contorni,
la gioia sottile di allungare la vista all'orizzonte,
la grande gloria delle distanze,
la libertà di andarsene, di separarsi dal resto.

Segunda lección sobre el espacio

Si las cosas pudieran permanecer para siempre en su fulgor,
participar del color que aparece primero en la mañana
y hasta tarde en la noche se distingue,
si fueran todas débilmente luminosas
no necesitaríamos el sol,
no tendríamos miedo de la noche;
una vaga vida animal habitaría las cosas cotidianas
sentiríamos los cuartos y cada lugar
llenos de movimientos indescifrables, casi de afecto

Pero desaparecerían, desaparecerían las sombras,
su nacer y su crecer en el prado,
su lento, armónico paseo
y este cielo despoblado y luminoso
y la visión de las cosas que están cerca
y la visión de las cosas que están lejos bien contenidas en sus bordes
el placer sutil de alargar la vista al horizonte,
la inmensa gloria de las distancias,
la libertad de irse, de separarse del resto

VI

Radici

Si vedono bene le vecchie case qui,
si vedono i muri scendere dritti nella terra;
rivedo, cresciuti, i pioppi e le robinie
fermi agli stessi bordi degli stessi fossi.
Più su ci sono le viti,
intere colline di pali immobili, per anni.
È chiaro che in questi posti tutto fa radice e permane.
così appoggio i piedi su questi prati
e guardo le strade sterrate e i ciuffi dell'erba,
un po' gialla, un po' verde, alla fine dell'inverno
a lungo li guardo, come fossero la mia radice
e vorrei che bastasse l'intensità dello sguardo
a farmi attecchire.

Raíces

Se ven bien las viejas casas aquí,
se ve cómo descienden las paredes verticales en la tierra;
vuelvo a ver, ya crecidos, los álamos y las robinias
detenidos en los mismos bordes de los mismos fosos.
Más arriba están las vides,
enteras colinas de palos inmóviles, por años.
Está claro que en estos lugares todo echa raíces y permanece.
Así apoyo los pies en estos prados
y miro las calles asfaltadas y los mechones de la hierba,
un poco amarilla, un poco verde, al final del invierno
los miro largamente, como si fueran mi raiz
y quisiera que bastase la intensidad de la mirada
para aferrarme.

VII

Ci sono cose silenziose, senza casa qui,
cose che sanno solo volare.
Inarrestabili, inabitabili,
ma filtrano adagio nelle case di tutti,
illuminano mille cose, affastellano le stanze.

Arriverà poi la notte a coprire tutto
e finalmente accadrà di me
quello che succedeva alle isole sparse nell'Atlantico
all'alba del Cinquecento:
mi riempirò di piante fantastiche,
di animali inesistenti.

Hay cosas silenciosas, sin casa aquí,
cosas que saben solo volar.
Incesantes, inhabitables,
pero filtran lentitud en las casas de todos,
iluminan mil cosas, apilan las habitaciones.

Llegará después la noche a cubrilo todo
y finalmente me ocurrirá también a mí
lo que les sucedía a las islas esparcidas en el Atlántico
en los albores del Cinquecento:
me llenaré de plantas fantásticas,
de animales inexistentes.

VIII

Questo è un Oltrepò di cielo e colline.
tra una collina e l'altra, vallate di aria
vento e coppie di rapaci che passano;
tra una vallata e l'altra,
le creste di queste immobili onde.
Il sole è dappertutto e fa la giornata,
fioriscono assieme le piante da frutto,
su ogni assolato pendio;
girano le ombre tutte assieme
e va con loro una specie di canone ombroso
invertendo da sinistra a destra la corsa del sole
e il vento, che ovunque si muove, calibra le differenze
riempiendo ogni spazio dell'odore di stagione.
Intanto da tutte le parti si è allargato,
salendo dalla pianura: è il cielo di qui,
così grande che fa quasi paura.
Ma non ti viene addosso, è gentile,
forma per te una cupola di azzurro bellissimo, trasparente,
che ti mette al centro dell'attenzione
e quando ti sposti, si sposta con premura
come una chiara, protettrice armatura.

Este es un Oltrepó de cielo y colinas.
Entre una colina y la otra, valles de aire
viento y parejas de rapaces que pasan;
entre un valle y el otro,
las crestas de estas ondas inmóviles.
El sol está por doquier y hace el día,
florecen juntos los árboles frutales,
en cada ladera asoleada;
se mueven las sombras todas juntas
y va con ellas una especie de cañón sombrío
invirtiendo de izquierda a derecha la carrera del sol
y el viento, que por todas partes se mueve, calibra las diferencias

llenando cada espacio del olor de la estación.
Mientras tanto en todos los lugares se ha ensanchado,
subiendo por la llanura: es el cielo de aquí,
tan grande que da miedo.
Pero no te atropella, es gentil,
forma para ti una cúpula de azul bellísimo, transparente,
que te sitúa en el centro de la atención
y cuando te mueves, se mueve con urgencia
como una clara, protectora armadura

IX

Viene la luce di mattina
sul muro chiaro del fienile
e assieme viene l'ombra del fico
che si agita allegra nell'erba lì vicino.
con lei si muovono, sotto la stessa luce,
nello stesso vento, tutte le piante del giardino
che stanno qui da prima della guerra,
le radici piantate in questo punto esatto della terra.

La luce sul muro di casa,
sul cancello dell'orto, nel prato
è l'umano che c'è nello spazio siderale,
è un sole visto di lato.

Le piante – nel buio della terra, cercando acqua e minerali –
oscillano le foglie metà verdi metà argento,
seguono contente ogni minimo vento
dentro il sole di sopra, trasversale.

Viene la luz de la mañana
sobre el muro claro del granero
y con ella viene la sombra de la higuera
que se agita contenta en la hierba que está cerca de allí.
En conjunto se mueven, bajo la misma luz,
en el mismo viento, todas las plantas del jardín
que aquí existen desde antes de la guerra,
las raices plantadas en este punto exacto de la tierra.

La luz en la pared de la casa,
sobre la reja del huerto, en el prado
es lo humano que se halla en el espacio sideral,
es un sol visto de lado.

Las plantas –en la oscuridad de la tierra, buscando agua y minerales –
hacen oscilar a las hojas mitad verde y mitad plata,
siguen alegres cada mínimo viento
adentro el sol que viene desde arriba, transversal

X

La tranquillità classica di una casa
nei pomeriggi di piena primavera
vista da dentro, le stanze in fila
così simili, sorelle, le vedo
nella luce smorzata che amavano i pittori
una luce da ritratti.
tutte le finestre socchiuse a meridione
e l'aria che si accomoda in silenzio.
così imparo che ogni stanza respira con le tende,
con queste grandi foglie bianche, appese a rami sottili.
non te ne accorgi subito.
ci vuole tempo e pazienza.
col tempo noterai una leggera oscillazione
lo spostarsi impercettibile delle loro ombre.
così imparo il ritorno, ad intervalli, delle forme,
che non si spazzano mai via le epoche
e anche se gli sforza stanno appesi ai viali,
qualche volta Leonardo a Milano ritorna.
ci vuole tempo e pazienza
nei pomeriggi di primavera
proprio qui dove il tempo è fatto a freccia,
dove tutto scivola, cambia in fretta.
restano gli intervalli della scuola, le pause pranzo,
e forse se ne accorge qualcuno,
posati cataloghi e schedari,
in qualche ufficio del centro,
dentro appartamenti borghesi di fine secolo
o in qualche aula vuota, gelida d'inverno,
col soffitto a cinque metri, come si faceva nel Ventennio,
che dalle alte finestre semiaperte
arriva un'aria rinascimentale, calibrata,
con la sua ombra-luce
e un fruscio di piante sconosciute.

La tranquilidad clásica de una casa
en las tardes de plena primavera
vista desde adentro, las habitaciones en fila
tan parecidas, hermanas, las veo
bajo la luz tenue que amaban los pintores
una luz de retratos.
Todas las ventanas entreabiertas al mediodía
y el aire que se asienta en silencio.
Así aprendo que cada habitación respira con sus cortinas,
con estas grandes hojas blancas, colgadas de las ramas enjutas.
No te das cuenta en seguida.
Se necesita tiempo y paciencia.
Con el tiempo notarás una ligera oscilación
el movimiento imperceptible de sus sombras.

Así aprendo el regreso, a intervalos, de las formas,
que no se marchan nunca las épocas
y que aunque los Sforza estén colgados en las calles,
a veces Leonardo a Milán retorna.
Se necesita tiempo y paciencia
en las tardes de primavera
sobre todo aquí donde el tiempo es una flecha
donde todo se esfuma, cambia de prisa.
Quedan los recesos de la escuela, la hora del almuerzo,
y quizás alguien se da cuenta
una vez posados catálogos y archivos,
en alguna oficina del centro,
en los apartamentos burgueses de fin de siglo
o en algún aula vacía, gélida de invierno,
con el techo a cinco metros, como se hacía en el fascismo,
que desde las altas ventanas semiabiertas
llega un aire renacentista, calibrado,
con su luz-sombra
y un murmullo de plantas desconocidas

Carmen Leonor Ferro[12]

[12] *Carmen Leonor Ferro nació en Caracas. Es poeta y traductora. Sus libros principales son:* El viaje *(Premio Monte Ávila Editores, mención poesía, 2004),* Acróbata *(Raffaelli editore, 2011) y* En subjuntivo *(Raffaelli editore, 2016). Ha traducido en español a Ungaretti, Antonia Pozzi, Sandro Penna y Claudio Damiani. Realizó la selección y traducción de la antología de narradores italianos contemporáneos,* Fronteras permeables *(Bid&Co editor, 2013). Desde el 2004 vive en Roma donde se dedica a la divulgación y publicación de la obra de poetas hispanoamericanos y a la enseñanza del español.*

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Mariana Enriquez, *Quando parlavamo con i morti*,
traduzione italiana di Simona Cossentino e Serena Magi,
Roma, Caravan, 2014, pp. 112, eu 9,50,
ISBN 978-88-9671-714-1
e
Daniel Krupa, *Serpenti*,
traduzione italiana di Vincenzo Barca,
Roma, Caravan, 2014, pp. 112, eu 9,50,
ISBN 978-88-9671-716-5

Mariana Enriquez, nella trilogia di racconti *Quando parlavamo con i morti*, che Caravan ha pubblicato nel 2014 nella precisa traduzione di Simona Cossentino e Serena Magi, conosce bene il senso della misura: ha cioè quella capacità di suscitare inquietudine e disagio attraverso il non detto, l'allusione, il depistaggio. Evoca con ammirevole asciuttezza situazioni che, nelle premesse, farebbero pensare a sviluppi truculenti, a chiusure splatter, ma sa che il vero orrore sta proprio in quelle premesse e nella sollecitazione del senso dell'attesa, e che ogni esplicitazione dell'orrore rischia di suonare inadeguata, forzata, retorica. Sa anche che dinanzi all'orrore della storia – e qui non possiamo non collegarci alla provenienza dell'autrice, all'Argentina la cui storia recente ha fornito esempi devastanti –, di fronte al sanguinamento delle ferite ancora recenti, alla tensione di conflitti sociali e politici irrisolti e potenzialmente esplosivi, dinanzi alla perversa inventiva del male al servizio della dittatura, la letteratura, se vuole rimanere tale e non farsi semplice servizio di

denuncia, può solo inchinarsi, al massimo lavorare di allegoria, abbassare la voce più che urlare – ne uscirà in ogni caso una voce potente, frastornante, che parlerà per immagini comunque chiare.

I morti evocati dalle ragazzine nel primo racconto, che dà titolo alla raccolta, e i bambini *revenant* che popolano l'ultimo e più ampio, *Bambini che ritornano*, sono lì, testimoni laconici di una violenza passata che tutti hanno preferito rimuovere, sono le vittime, oltre che delle epurazioni e delle uccisioni di massa, di una gigantesca *damnatio memoriae*; non c'è bisogno che agiscano, basta la loro presenza a scatenare reazioni, a suscitare un profondo disagio che non diventa catartico – verrà in mente a qualcuno *Les Revenants*, il serial francese di Fabrice Gobert, che però al confronto sembra una brillante ma un po' accademica esercitazione. Il racconto di mezzo, *Le cose che abbiamo perso nel fuoco*, incentrato sul tema della violenza maschile contro le donne, inventa l'atroce atto di ribellione dell'autocombustione, esibita come scelta estrema e provocatoria da una comunità femminile. Allegoria non peregrina, come le altre, anche trasparente, ma non per questo ovvia.

Più lieve, almeno nello stile sbarazzino, il breve romanzo *Serpenti*, di Daniel Krupa, sempre edito da Caravan nel 2014 (nella traduzione di Vincenzo Barca). Tre ragazzi, Fanta, Polonio e Seco, indecisi se continuare a sentirsi adolescenti o tentare il balzo verso un'età più adulta, si misurano con una sorta di rito di iniziazione passando qualche giorno di vacanza in una *estancia* perduta nella foresta tra Argentina, Paraguay e Brasile. Dei tre, Fanta è quello più complesso: alle sue fisime unisce un certo interesse per la letteratura e una capacità di osservazione che agli altri due manca. Naturalmente tutto andrà storto (il che garantisce la tenuta anche umoristica del romanzo): l'ofidiofobia di Fanta, unita a una certa ipocondria, condizionerà i tre, la zuppa di funghi allucinogeni li porterà a confondere realtà e delirio per un bel pezzo, ripicche, litigi, incontri inaspettati, incidenti, malori faranno il resto. L'iniziazione alla vita si fa anche sessuale, in una scena a tre che rischia

sempre di precipitare nella farsa atroce e invece rimane tra l'imbarazzante e il misterioso.

L'approccio di Krupa a questa materia oscilla appunto tra il puro intrattenimento con sbandate *slapstick* e il desiderio di insistere sull'inquietudine e il mistero (e un senso di minaccia e di scivolamento verso il peggio che condiziona gli ultimi capitoli, in cui i segnali misteriosi e inquietanti si accumulano senza consentire una totale decifrazione).

Claudio Morandini

Democrazia di Francesco Postorino,
in _Lessico Crociano. Un breviario filosofico-politico per il futuro_,
a cura di R. Peluso,
Napoli, La scuola di Pitagora, 2016, pp. 163-72
(volume: pp. 768, eu 45,00, ISBN 978-88-6542-456-8)

La voce *Democrazia*, scritta da Francesco Postorino per il volume *Lessico Crociano* recentemente pubblicato, consente di approfondire un argomento delicato e controverso entro la famiglia del liberalismo e del neoidealismo italiano. La coscienza della «comune umanità», cara a Benedetto Croce, può costituire sia l'originale connotazione dell'apertura liberale verso la democrazia sia il limite insito nell'incapacità di penetrare e condividere la rottura radicale rappresentata dalla democrazia politica contemporanea.

S'intende dire che la complessa e tormentata frequentazione teoretica dell'*ethos* democratico, da parte di Croce, sconta una sorta di peccato originale difficilmente emendabile. La sua lettura storicistica e, quindi, "continuistica" dei processi politici o sociali gli impedisce di fissare in modo stabile il collegamento tra l'affermazione della libertà e gli sviluppi innovativi conseguenti, ma anche di individuare il nesso ineludibile tra qualità e quantità, proiettandolo nel superamento dei tradizionali confini del costituzionalismo liberale.

La lezione metodologica del realismo, nonché l'eredità dei risultati (otto-novecenteschi) ottenuti nel campo delle discipline storiche e sociali sono tutti presenti nell'intelligenza crociana. E, tuttavia, come si evince dalla rigorosa indagine di Postorino, quell'organica ricognizione intellettuale non smuove il conservatorismo liberale del filosofo neoidealista.

Un grumo teorico (forse ideologico) resistente e irriducibile, diremmo quasi un ostacolo epistemologico, figlio forse di una più antica «metafisica influente», impedisce a Croce la comprensione-accettazione «persuasa» della democrazia. Questa, infatti, declinata in chiave formalistica, risulta amputata dell'intuizione del valore (rivoluzionario) sia procedurale che etico-sociale (Bobbio), incentrato sulle prerogative del popolo sovrano.

Ecco perché Postorino, mettendo in evidenza il rifiuto crociano di connettere, su un piano strutturale, «l'immobile triangolo immortale della ragione» – *liberté*, *egalité*, *fraternité* –, indica una pista che preclude la possibilità di comprendere l'*animus* della democrazia contemporanea. La democrazia, sottolinea sempre Postorino, non è riducibile, in Croce, all'«empiria» e ai «suoi nessi ineccepibili di utilità»; i quali, aggiungiamo noi, fanno dell'ordinamento democratico un sistema politico e sociale «di massa» (Ingrao), vivificato dal suffragio universale e impegnato nell'ampliamento costituzionale dei diritti di cittadinanza.

Una tale concezione, condensata, appunto, nella locuzione «democrazia di massa», può sembrare irriverente e financo blasfema per un grande pensatore che, come Croce, ha temuto, contrastato e dissuaso dai plausibili rischi del «livellamento» e della «massificazione», tipici della nostra «società aperta» e, perciò, esposta ai radicalismi ideologici.

Proprio su questo punto, l'attento studio di Postorino sottolinea la sostanziale inconciliabilità tra «un'idea atomistica di individuo […] di pari entità nel confronto generalizzato con gli altri» e «la concezione 'religiosa' della libertà […] eguale alle altre solo nell'idea minima di 'umanità'».

Nell'universo crociano, seppure modellato e arricchito dall'urgenza, tutta politica, di adottare uno spirito pubblico unitario (anti e postfascista), non c'è spazio filosofico per un'alleanza *effettuale* tra libertà e uguaglianza. Ancor meno un *telos* civile per coniugare giustizia sociale e «ideale egualitario», frutto malsano per Croce di un antistorico e intellettualistico giacobinismo di matrice illuministica e dottrinaria.

Sulla base di queste premesse, la fatica crociana, feconda e innovativa nello scavo di alcuni essenziali saperi della contemporaneità – dalla storiografia all'estetica alla critica letteraria –, a nostro avviso, non trova analoga originalità e «autonomia» nella ricerca filosofico-politica sulla democrazia.

Sicché, con Postorino, appare difficile non condividere la (scettica) conclusione riguardo a un pensiero politico che, pur esigendo la mutua integrazione tra liberalismo e democrazia, non rinuncia ad assegnare al primo il valore di «ideale regolativo e morale», mentre alla seconda la contingente (e congiunturale) qualificazione di un «ideale pratico, una realtà empirica», i cui risvolti, parole di Croce, potrebbero degenerare «in tirannide piazzaiola e faziosa». Si tratta, a nostro parere, di una rigidità gerarchica fin troppo semplicistica e unilaterale, inadeguata a dare conto dei problemi complessi, delle aspettative e delle lotte che sfidano in egual misura la democrazia del nostro tempo.

È un vero pregio della stimolante riflessione di Francesco Postorino che di una tale, vitale questione se ne possa discutere utilmente e criticamente.

Paolo Protopapa

Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it
Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it
Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Domenico Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso "Angelicum" – Pontificia Università San Tommaso d'Aquino di Roma)

Editore: Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione: via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: info@diacritica.it (o panetta@diacritica.it)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni